Alcove
Case
Shelf
No.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.

No. 1462.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa04pari

GAZETTE

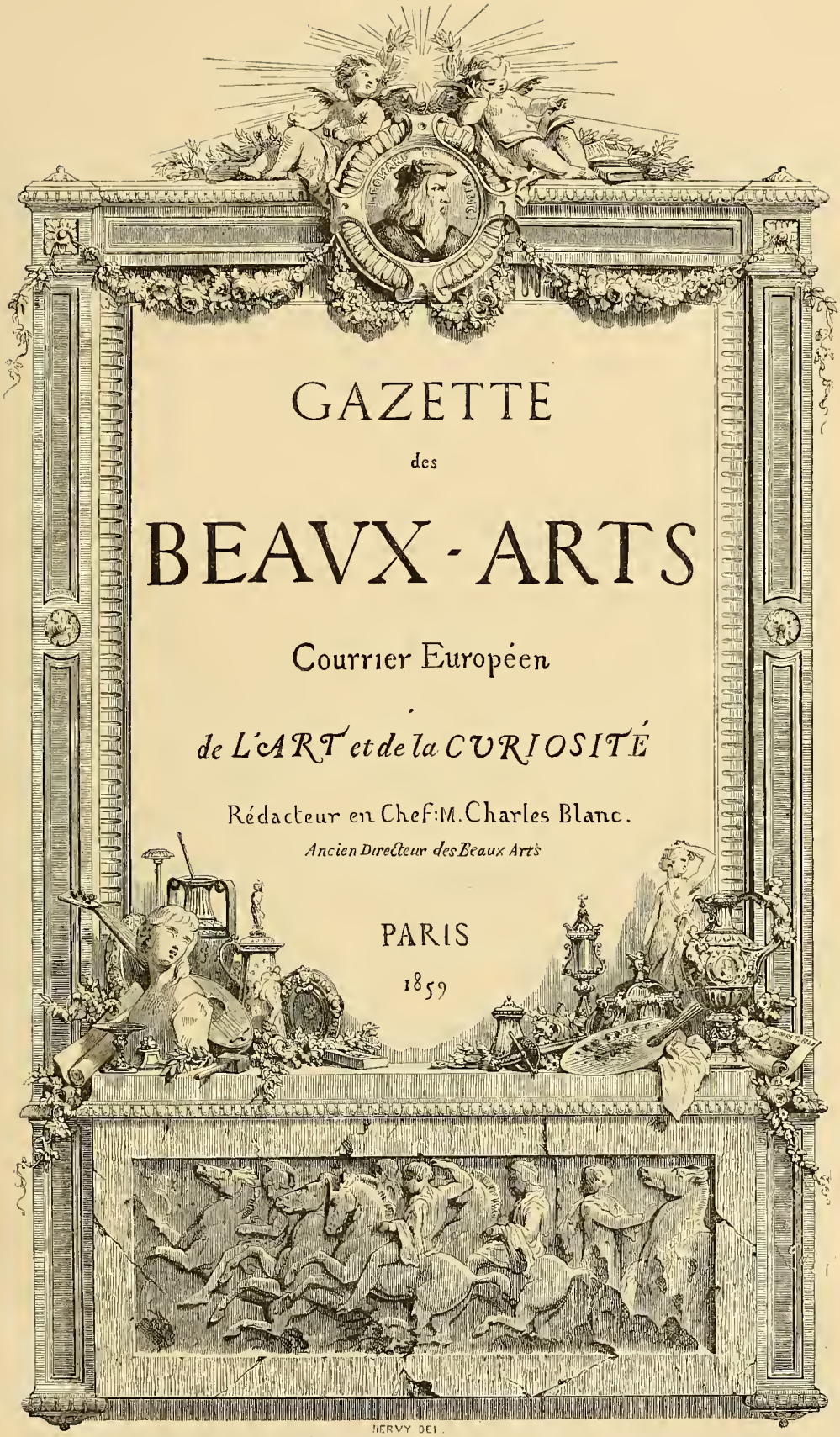
DES

BEAUX-ARTS

TOME QUATRIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1859
HERVY DEL.

19102
W.F
9.N
2
173
4

CHRISTIAN RAUCH

La biographie de Rauch est le type et comme le plan idéal de la vie de l'artiste. Peu d'existences humaines comptent avec tant d'années moins de moments perdus. Rarement l'ordonnance divine se manifeste par une harmonie aussi complète entre le but à atteindre et les moyens d'y parvenir. Souffrances, traverses, joies et honneurs, tout vient à la saison propice, et porte de précieux fruits. De très-bonne heure le génie apparaît à l'enfant, et lui montre l'unique voie du salut. Dès l'entrée de cette voie se dressent les obstacles infranchissables aux volontés faibles, épreuves fortifiantes des caractères supérieurs. Il faut des efforts immenses, une vocation bien persévérante pour détruire pièce à pièce ces barrières accumulées, mais après cette victoire décisive il n'y a plus qu'une longue et belle carrière régulièrement développée.

La seconde phase de cette vie si bien composée commence pour Rauch avec la seconde jeunesse, et peut se résumer ainsi : une activité calme et incessante, qui ne se perd pas en vaines luttes contre la société, conduisant à une autorité intellectuelle légitimement conquise et sanctionnée

par le temps, puis enfin à une vieillesse sereine doucement interrompue par la mort.

Une vie où le drame tient si peu de place semblera monotone peut-être au lecteur familier avec l'histoire de l'art français. Nommer nos maîtres les plus illustres, Jean Goujon, Palissy, Poussin, les deux David, Gros et Prudhon, n'est-ce point personnifier l'isolement, la pauvreté cruelle, le suicide ou l'exil et la proscription ?

Voilà certes des biographies intéressantes à rappeler ! considérons cependant à quel prix elles nous intéressent; combien de chefs-d'œuvre nous coûtent ces traits de caractère, d'héroïsme, ces dénoûments tragiques si beaux à lire, et nous souhaiterons pour le plus grand bien de l'art moderne que toute vie d'artiste se prolonge uniforme comme celle du statuaire allemand.

Christian Rauch naquit en 1777, dans la ville d'Arolsen, capitale de la principauté de Waldeck. Ses parents, qui appartenaient à la petite bourgeoisie, ne cédèrent pas d'abord au penchant qui l'entraînait vers les arts. Ils consentirent enfin à l'envoyer à Cassel auprès du sculpteur Ruhl, mais bientôt après, ils déterminèrent leur fils à quitter une carrière pleine d'incertitudes pour accepter un modeste emploi qui lui revenait de droit et allait le fixer à Berlin.

Héritier d'une place de valet de chambre de la reine Louise, Rauch, alors âgé de vingt ans, et doué d'une beauté remarquable se rendit à la cour de Prusse. S'il avait consenti à ajourner ses espérances prochaines, il n'avait pas dit un éternel adieu à son génie, car nous trouvons le jeune homme, dès son arrivée à Berlin, étudiant avec avidité tout ce que les collections royales renferment de précieux; et le temps même qu'absorbent ses humbles fonctions ne sera perdu ni pour son talent, ni pour sa gloire. Obligé de suivre la cour à Königsberg, il a l'occasion de rencontrer Kant, dont plus tard il immortalisera les traits; admis sans cesse dans l'intimité de la famille royale, il apprend à connaître la noble et malheureuse reine Louise, et prépare ainsi sans le savoir son futur chef-d'œuvre, la statue du mausolée de Charlottenbourg, où l'on reconnaît plus qu'une conception du génie, une inspiration du cœur.

Cependant Rauch, qui ne lisait point dans l'avenir, souffrait à la longue d'une situation si contraire à sa nature. Sa seule ressource aux heures de loisir était de s'essayer à crayonner des compositions, des copies ou des souvenirs. Mais nul maître ne lui venait en aide, et d'ailleurs le crayon ne fut jamais docile à sa volonté comme la terre et le marbre.

« A Königsberg encouragé par les manières affables de la reine, Rauch lui présente quelques dessins qu'elle apprécie vivement. Mais ayant con-

sulté des artistes renommés[1] dont les critiques furent sévères, elle n'osa demander à Frédéric Guillaume III pour Rauch, comme pour l'architecte Schinkel, une place ou des travaux. Cependant l'année 1800, à l'exposition de Berlin, on remarqua une copie du gladiateur mourant faite par Rauch, en 1802 un buste d'après nature, en 1804 un buste de la reine. Après avoir reçu, non pas des leçons suivies mais des conseils de Godefroy Schadow, Rauch, qui avait renoncé à son emploi dans la maison de la reine, reçut d'un amateur[2] les fonds nécessaires pour gagner le midi de la France où il séjourna quelque temps et d'où il passa en Italie[3]. »

Rauch s'arrêta d'abord à Gênes, puis il se rendit à Rome, où quelques-uns de ses compatriotes s'étaient déjà réfugiés. Les années suivantes surtout furent une époque d'émigration pour les artistes allemands, qui cherchaient dans le développement de leur talent l'oubli momentané des malheurs publics. Ils trouvèrent un centre d'attraction et comme une petite patrie dans la maison de Guillaume de Humboldt, ambassadeur de Prusse à Rome. L'ambassadrice Caroline de Humboldt, amateur très-distingué, s'intéressait également aux diverses branches des beaux-arts, tandis que l'illustre Guillaume, plus porté par son génie vers la statuaire, accordait toute sa protection et son active amitié à Thorwaldsen et à Rauch.

Celui-ci eut encore la bonne fortune de trouver en Canova et Thorwaldsen non-seulement d'excellents maîtres, mais des hommes de cœur qui mirent tout en œuvre pour faciliter le succès de leur jeune confrère dans la carrière où ils avaient obtenu eux-mêmes une célébrité européenne.

Durant les cinq années de son séjour à Rome, Christian Rauch compose deux bas-reliefs : Hippolyte et Phèdre, Mars et Vénus blessés par Diomède ; une charmante statue de jeune fille ; les bustes de grandeur naturelle du comte Wengersky et de Raphaël Mengs, pour le prince Louis de Bavière, et le buste colossal du roi Frédéric-Guillaume III. Le roi, qui n'avait point commandé cet ouvrage, le considéra comme une preuve de fidélité à son malheur et s'en souvint plus tard.

En 1807, s'ouvrit au Capitole sous les auspices du gouvernement français à Rome la première exposition universelle des beaux-arts. Rauch, nommé commissaire, fut chargé de représenter les intérêts des exposants allemands. Après l'exposition, le roi de Prusse fit don à Rauch d'une modique somme d'argent, qui fut reçue avec reconnaissance et avait assurément le mérite de l'à-propos. En ce temps-là les artistes ne pouvaient

1. Entre autres, Godefroy Schadow, l'auteur de la victoire de Brandebourg, qui fut transportée à Paris sous l'empire et reprise par les Prussiens en 1814.

2. Le comte Sandreczski.

3. De l'art allemand au XIXe siècle. *Revue germanique*, juin 1859.

compter sur le dilettantisme plus ou moins éclairé, mais toujours précieux, des princes et des souverains de l'Allemagne. Pour les peintres, les sculpteurs et les architectes de ce malheureux pays, il ne s'agissait donc que de subsister de son travail en attendant des jours meilleurs. Saura-t-on jamais ce que l'enthousiasme du beau, ce que les inquiétudes pour l'avenir de la patrie, firent supporter de privations personnelles aux jeunes fugitifs établis à Rome ? Il semble que ce soit le souvenir de ces années d'angoisses qui ait inspiré, sous un symbole biblique, la dernière et l'une des plus belles œuvres de Rauch. Il y a certes une analogie frappante entre Moïse priant pour la victoire d'Israël, pendant la durée du combat, et la situation à Rome d'Overbeck et de ses amis pendant la guerre de l'indépendance. Gardons-nous de dédaigner le courage passif, si l'on veut, mais non point inutile de ces jeunes artistes qui maintenaient sur la terre étrangère l'idée de la patrie allemande vaincue sur les champs de bataille, et préparaient avec foi des œuvres belles et fortes, pour le jour de la liberté reconquise.

Nul ne travailla plus ardemment et avec plus de succès que Christian Rauch. Il goûtait déjà la satisfaction d'une renommée naissante, lorsqu'une nouvelle horrible le vient frapper de stupeur. La reine Louise a succombé aux atteintes d'un mal que les tortures morales ont rendu incurable. Si la nation tout entière pleure et peut-être prie celle que dans son langage touchant le peuple nomme « Die Landesmutter, » combien plus poignante est la douleur de Rauch, lié à la reine par la reconnaissance. A l'amertume de ses regrets aurait pu se joindre un retour sur lui-même, car la perte de sa protectrice jetait de nouvelles incertitudes sur son avenir. Le roi sans doute lui voulait du bien ; mais Frédéric-Guillaume III n'avait pas l'imagination dirigée vers les arts. On prétend que la vue des monuments de Paris, en 1814, lui fit éprouver la première impression artistique profonde de sa vie. Auparavant, il ne voyait dans les arts libéraux qu'un moyen utile, mais fort indirect, de contribuer à l'instruction des peuples, et comme il ne se piquait point d'être un connaisseur, il s'en tenait volontiers aux réputations acquises. C'est ainsi qu'il chargea Rauch d'offrir à Canova l'exécution du monument de la feue reine. « L'artiste italien refusa et recommanda instamment Rauch, qu'il avait fait recevoir membre de l'Académie de Saint-Luc, au roi Frédéric-Guillaume. Malgré la recommandation du sculpteur le plus renommé de l'époque, la statue de la reine fut mise au concours. Canova et Thorwaldsen s'abstinrent d'y prendre part de peur d'être préférés à leur jeune ami [1]. »

1. De l'art allemand au XIXe siècle. *Revue germanique*, juin 1859.

STATUE DE FRÉDÉRIC LE GRAND, A BERLIN

Par Rauch.

En mai 1811, Rauch était rappelé à Berlin par le roi qui adoptait avec enthousiasme son modèle, et le voulait voir exécuter sans la moindre modification. La composition tout entière lui plaisait, mais ce qui le ravissait, c'était la ressemblance idéale et vivante à la fois de sa chère compagne, cette physionomie si pure, ces traits si fidèlement rendus; le profil surtout lui causait une émotion indicible, une tristesse inconnue, qui portait en elle-même sa consolation.

Un succès tellement inespéré, le retour en Allemagne dans des circonstances politiques de plus en plus pénibles, la concentration des souvenirs douloureux qu'il lui fallait évoquer pour les réaliser en une œuvre d'art, toutes ces secousses morales mirent la vie de Rauch en danger. Les médecins, pour combattre la fièvre qui le dévorait, le renvoyèrent en Italie. Grâce à ce voyage, il recouvra promptement ses forces et exécuta à Carrare même la statue qui fut placée dans le mausolée de Charlottenbourg, en 1814, au milieu des hymnes de victoire mêlés aux chants de deuil. Chaque année, depuis lors, le 19 juillet, jour anniversaire de la mort de la reine, le mausolée est ouvert à la population, qui en fait le but d'un pèlerinage.

Après avoir achevé cet ouvrage, Rauch fut reconnu le premier statuaire de l'Allemagne. Les commandes de grands travaux se multipliaient, les disciples accouraient de toutes parts dans ses vastes ateliers. Aussi n'y a-t-il point aujourd'hui au delà du Rhin de sculpteur connu qui ne soit élève ou élève d'un élève de Rauch. Les plus célèbres sont Rietschel, de Dresde, et Drake, de Berlin [1].

Rauch avait rapporté de Carrare les blocs dégrossis des statues de Scharnhorst et de Bülow, qu'il acheva en 1822. Cette dernière figure surtout est remarquable par la dignité de l'attitude, la simplicité de l'ajustement et un sentiment de grandeur qui la rend supérieure à la plupart des statues de généraux modernes. A ce sujet, il y aurait une comparaison utile et curieuse à établir entre la manière dont les Allemands et les Français comprennent la sculpture militaire, si développée dans ce temps-ci. Mais où nous entraînerait une pareille digression !

Une statue de bronze de Blücher, achevée en 1826, devait naturellement se joindre à celles de Bülow [2] et de Scharnhorst. Cette première

1. Parmi les élèves de Rauch, on compte deux femmes : Angelica Facius de Weimar, recommandée par Goëthe à Rauch, et mademoiselle Ney, l'une des dernières élèves du vieux maître, dont le talent promet un bel avenir.

2. L'inscription de la statue de Bülow porte ces seuls mots : « Frédéric-Guillaume III au comte de Bülow-Denewitz, » simplicité éloquente, ce nous semble.

statue était à peine achevée, lorsque la ville de Brunswick, voulant dédier un monument au prince Blücher et à son armée, chargea Rauch de le composer (1828).

On s'étonnera de la puissance de travail que possédait Rauch, en apprenant qu'outre les grands ouvrages que nous venons de mentionner, il avait achevé plus de soixante-dix bustes en marbre, dont vingt de dimensions colossales. Encore trouvait-il des heures entières à passer dans un atelier où personne ne pénétrait, car lui seul en avait la clef. Chacun se demandait, sans pouvoir le deviner, quel mystère s'accomplissait ainsi dans la solitude et le silence!

En 1828, Rauch dévoile son secret. Malgré l'usage qui interdit aux artistes allemands de reproduire une seconde fois l'image des princes, sans un ordre exprès, en dépit des louanges unanimes qu'il a reçues pour le monument de Charlottenbourg, Rauch a modelé une seconde statue modifiée de la reine Louise. Cette seconde statue, que le roi voulut posséder aussi, répond mieux que la première au goût idéaliste de l'Allemagne.

Ce n'est plus simplement une belle femme endormie, mélancolique et résignée, mais pleine de vie, un portrait enfin, bien composé, admirablement exécuté. Ici la signification historique de la mort de la reine est indiquée dans l'attitude et l'expression du visage. C'est la sainte patronne qui prie pour son peuple et s'offre en sacrifice à la patrie, avec la certitude que sa prière sera exaucée et son sacrifice agréé. L'idée de la résurrection de l'Allemagne (que Rauch ne pouvait exprimer avec précision en 1811) domine dans cet ouvrage, aussi bien fait, mais moins spontané que le premier.

Nous préférons la statue de Charlottenbourg, où l'émotion repose dans l'étude de la nature et jusque dans le coup de ciseau, où la perfection du détail trahit le besoin de réaliser de plus en plus un souvenir et de ne point quitter une œuvre aimée, au second monument, où l'on remarque une tendance à mettre sur les traits du modèle les idées et les sentiments de l'artiste, tendance qui accuse l'influence indirecte de l'école romantique de Munich.

L'année 1829, Rauch exécute la statue du roi de Bavière, Maximilien-Joseph, et orne de bas-reliefs le piédestal du monument construit par le célèbre architecte Leo de Klenze. La figure d'Emerentia Lorenz, l'héroïne d'une légende du moyen âge, et douze statues qui décorent le Kreuzberg auprès de Berlin, sont de la même époque.

La statue d'Albert Dürer, qui se voit à Nuremberg, date de 1838. En 1840 sont placées dans la cathédrale de Posen les figures des rois de

Pologne, Miecyslaw et Boleslaw-Chrobry, commandées par le comte Raczynski. Le roi Louis de Bavière demanda à Rauch, pour le Walhalla, six victoires colossales, justement admirées. L'empereur de Russie acheta en 1842 une Naïade, et en 1843 Rauch avait achevé la statue funéraire du roi Frédéric-Guillaume III.

Cet ouvrage, placé auprès de la tombe de la reine Louise dans le mausolée, a rompu l'unité primitive du monument et détruit, avec l'harmonie de l'ensemble, le caractère religieux qui le distinguait de toutes les œuvres de la statuaire, et l'on pourrait dire en général des arts plastiques de notre temps.

L'impression vive d'une œuvre d'art s'efface si vite que la moindre note, prise sur place, a souvent plus de vérité qu'une critique mieux éclairée faite à distance. C'est pourquoi nous citons ici un fragment de lettre datée de Berlin, où nous décrivions l'état actuel du mausolée de Charlottenbourg.

« ..... Un sentiment de famille, aussi respectable en lui-même que fâcheux, quant à son effet esthétique, amène après trente ans les restes de Frédéric-Guillaume au lieu où repose sa noble compagne. Le sanctuaire mystérieux de la femme s'ouvre et s'éclaire. Les fenêtres sont agrandies et les murs tapissés d'austères versets bibliques. Le monument de la reine Louise, porté à gauche, fait place au roi, que Rauch a représenté mort, revêtu de son uniforme militaire et couché sur un lit de parade.

« Reprocherez-vous au statuaire, avec la plupart des critiques, d'avoir modelé un cadavre? Prenez-y garde, si Rauch avait suivi la pente naturelle du réalisme qui va grossissant les effets, s'il s'était dit, ayant figuré le sommeil, je vais figurer la mort, alors, assurément, il serait blâmable; mais si, comme je le crois, il a senti que son œuvre de prédilection, la préoccupation de sa vie entière, était attaquée dans son principe, et que l'âme allait fuir une tombe devenue banale; si, reconnaissant l'impossibilité de rester touchant, l'artiste a voulu frapper un coup qui sauvât son chef-d'œuvre à tout prix : alors il a bien fait de sculpter ce roi mort dont la vue cause un si pénible frisson.

« Considérez ces deux statues ensemble, et il ne vous vient que des pensées lugubres qui s'imposent quand même à l'imagination; car Rauch, praticien d'une habileté rare, dessinateur et vrai peintre à sa manière, après avoir exprimé par les caresses du ciseau le charme de la vie, a exprimé, avec autant de vérité, par la sécheresse de l'exécution, la roideur de la mort...

« Aux yeux du public allemand, qui condamne l'image du roi comme ne présentant nulle idée, Rauch a perdu beaucoup par la combinaison nou-

FIGURE DU SOUBASSEMENT DE LA STATUE DE FRÉDÉRIC LE GRAND, A BERLIN

velle du mausolée; mais le critique étudie, avec un extrême intérêt, le contraste frappant qui existe entre les deux ouvrages, et admire la résolution énergique du maître qui a composé lui-même l'œuvre destinée à l'ingrat office de repoussoir. »

Compter des années, nommer de nombreux ouvrages [1], voilà toute la tâche qu'il nous resterait à faire pour achever la biographie de Rauch, car nous ne chercherons pas dans sa vie privée les fêtes et les deuils de famille que le temps multiplie autour des patriarches. Devenu le doyen de l'école allemande, Rauch se montra digne par son caractère de la haute situation qui lui était faite. Aussi, sa mort arrivée en 1857 a-t-elle laissé un vide immense. Comme artiste, Rauch donnait à l'école germanique une excellente impulsion. Comme homme, son influence fut toujours bienfaisante et conciliatrice, en particulier dans la circonstance suivante : M. Guillaume de Kaulbach, fils d'un ami de Rauch, avait été chargé par le roi de Bavière de peindre à fresque l'histoire de l'art allemand contemporain. Suivant le tour irrésistible de son imagination, le spirituel auteur de *Reinecke Fuchs*, donna à ses compositions un sens satirique qui échappe à l'observateur étranger, mais que saisissent d'un coup d'œil les personnes intéressées à comprendre. Grande rumeur et violente colère contre le peintre sans respect pour des camarades ou des maîtres. Rauch, pour prévenir la guerre civile, se rend à Munich, examine les fresques incriminées, déclare qu'il n'y a point lieu de se choquer, et prend si chaleureusement la défense de son jeune concitoyen, qu'il parvient à calmer les esprits irrités.

En comparant ce qui se passe en France et ce que nous disons de l'Allemagne, nos lecteurs se demanderont comment un seul individu peut concentrer en lui une si grande importance, et, chose grave, absorber toutes les commandes de monuments, comme fit Rauch, sans soulever des nuées d'amours-propres offensés, sans exciter l'envie des artistes, dont le droit au travail est violé? Est-ce à dire que la nature humaine soit meilleure au delà qu'en deçà du Rhin? Nous ne le pensons pas : la grande situation d'un chef d'école en Allemagne aujourd'hui tient à beaucoup de causes qu'il serait trop long d'examiner. Nous nous bornerons à dire que le chef d'école joue en ce pays, où les académies ont peu d'autorité, un rôle analogue à celui des académies en France. Quant aux amours-propres rivaux, assurément on en voit en Allemagne, mais on n'y connaît guère entre ar-

1. Nous ne croyons pas nécessaire de donner un catalogue complet de l'œuvre de Rauch. Les reproductions gravées ou lithographiées d'après ses statues, sont peu nombreuses, et malheureusement fort imparfaites. Un voyage à Berlin est donc nécessaire à ceux qui veulent avoir une juste idée du maître.

tistes les cupidités rivales ; la considération et la renommée n'étant point établies d'après la fortune acquise. L'on entend mieux aussi là-bas que chez nous le travail en commun. Rauch, sans aucun doute, dut être très-aidé par ses élèves, surtout pour l'achèvement de son monument du grand Frédéric. La belle exécution de cet ouvrage montre qu'il avait su former d'habiles collaborateurs, heureux de contribuer anonymement à une œuvre vraiment nationale.

L'idée d'élever une statue monumentale à Frédéric II n'était pas nouvelle. Pendant qu'il vivait encore, ses vieux compagnons d'armes voulurent dédier un monument au *Roi* (ainsi l'appelèrent jusqu'à leur dernier jour ceux qui lui survécurent). Mais Frédéric, craignant d'être confondu avec la foule des souverains qui font sculpter leur propre image, refusa son consentement au projet, en disant : « On n'élève de monuments aux capitaines qu'après leur mort. » Le grand Frédéric avait raison de se fier à la postérité ; ni lui ni ses lieutenants n'ont perdu pour attendre, car la statuaire allemande n'a jamais eu l'égal de Rauch.

Le monument de Frédéric II, l'ouvrage le plus considérable de la sculpture germanique au XIXe siècle, ne saurait être jugé d'après le petit modèle en plâtre exposé à Paris en 1855. Cette réduction, où le manque de style proprement dit et de belles lignes architecturales était frappant, accusait aussi plus que l'original un caractère réaliste qui n'est qu'un des côtés du talent de Rauch. Ce maître est avant tout un portraitiste ; sa manière diffère selon les sujets qu'il traite ; il est incapable de l'idéalisation banale, qui consiste, en France, dans certaines poses académiques et certains agencements de draperies, en Allemagne, dans une série d'expressions convenues figurant telle situation, telle idée, tel sentiment. Rauch idéalisait les modèles intéressants ; pour ce qui est des figures ingrates à sculpter, il se bornait à en faire un thème d'études ; tels sont le Frédéric-Guillaume III, le Maximilien-Joseph, le Blücher, etc. Mais Kant, Goëthe, la reine Louise, les victoires du Walhalla, et le groupe du Moïse en prière, les bras soutenus par Hur et Aaron, voilà certes des œuvres vraiment idéales et sinon antiques, du moins créées avec l'amour de l'antique.

Les derniers ouvrages de l'infatigable vieillard, les statues de Gneisenau et d'York, une Danaïde de marbre et surtout le Moïse, attestent une grande verdeur d'imagination et une main robuste et souple encore. Aussi, durant la cérémonie où la ville de Berlin tout entière rendit à Rauch les derniers honneurs, lorsque le cortége funèbre fit trois fois le tour de la statue équestre du grand Frédéric, plus d'un ami peut-être se prit à regretter les futurs ouvrages de l'artiste octogénaire.

C'est une chose digne d'être remarquée que les témoignages officiels

de distinction n'aient suivi que tardivement la grande réputation de Rauch. Sans doute, il pouvait se parer d'un grand nombre de décorations européennes, il avait le droit d'ajouter à son nom une longue liste de titres académiques (chose peu conforme à ses habitudes simples), mais celui de directeur de l'Académie des beaux-arts de Berlin lui a toujours manqué. Lorsque le directeur Godefroy Schadow mourut en 1850, on ne lui donna point de successeur, afin de bien marquer les regrets dont il était l'objet; procédé peu conforme, ce semble, à l'institution académique.

Nous avons vu combien d'années Frédéric-Guillaume III avait hésité à employer le talent de Rauch; sur ses vieux jours le maître n'a pas non plus attiré subitement à sa cause le jury français de l'exposition universelle. Rauch avait envoyé à Paris en 1855 le modèle réduit de la statue équestre du grand Frédéric. Il n'obtint pas la grande médaille, et fit savoir qu'il ne pourrait accepter une récompense inférieure à celle que recevrait nécessairement un de ses élèves. Rauch fut à cette occasion nommé officier de la Légion d'honneur.

La décision du jury de 1855 prouve la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de prononcer un verdict sur une œuvre d'art. Le jury ne voyait, ne devait voir peut-être que le modèle réduit qu'il avait sous les yeux. Cependant dépend-il de nous de regarder du même œil la gravure qui nous rappelle un tableau connu, aimé, ou la gravure qui retrace un original inconnu? L'ensemble de l'œuvre de Rauch pour le public et les juges français c'était l'inconnu. Les œuvres de ce maître sont disséminées en Allemagne, et le peu qu'on en vit à Paris ne répond à aucune de nos deux catégories classique ou romantique. Aussi, pour comprendre le talent si individuel et si fort de Rauch, faut-il faire la part des défauts nationaux, et prendre en quelque sorte un point de vue cosmopolite. Conformes au génie de sa nation, les statues de Rauch ne sont pas monumentales mais pittoresques; sans être imposantes comme les sculptures italiennes, elles ont du charme, de la poésie, de la vie surtout; seules entre les œuvres modernes de l'Allemagne, elles rappellent Holbein et l'école des sculpteurs de Nuremberg, entièrement inconnue en France. Comme Albert Dürer, Rauch avait les traits nobles, réguliers et l'extérieur majestueux qui sied au génie. Chez lui comme chez Albert Dürer, il y avait contraste entre la personne du maître et les figures de son invention, qui ne brillent ni par la grandeur des lignes, ni par la pureté des formes. Si la Hollande avait eu un sculpteur, ce serait Christian Rauch.

C. DE SAULT.

MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE MARSEILLE

Comme la plupart des musées de province, le musée de Marseille est d'origine révolutionnaire. Il semble que la Révolution ait voulu compenser les désastres causés par les excès de ses fanatiques aux monuments de notre art national, en nous léguant les musées qui n'étaient possibles que par elle. Avant 1789, il existait en France des galeries d'amateurs, il n'existait pas de musées. Les objets d'art n'avaient pour garant de leur conservation que l'intérêt de la propriété ou le plaisir de la jouissance. Le roi lui-même ne possédait des tableaux qu'en sa qualité d'homme le plus riche de France, au même titre qu'il possédait une ménagerie d'animaux rares. C'était affaire de curiosité. Mais on ne songeait pas à l'utilité de conserver des objets d'art dans un but d'enseignement, pas plus qu'à celle d'entretenir des animaux exotiques dans un but d'acclimatation et de reproduction.

L'idée de l'utilité des œuvres d'art, idée conservatrice s'il en fut, est donc une idée révolutionnaire. Le 6 frimaire an VII, Heurtaut de La Neuville demanda au conseil des Cinq-Cents la fondation dans les provinces d'écoles de peinture, de sculpture et d'architecture, ainsi que l'établissement d'un dépôt d'objets d'art auprès de ces écoles. Telle est la première date de l'histoire des musées de province.

Toutefois, avant même que le principe de l'établissement des musées ne fût formulé d'une façon officielle, la Révolution les avait par le fait rendus indispensables. La destruction des églises, des monastères, des châteaux, jetait sur le pavé des rues quantité d'œuvres d'art désormais sans maître et sans asile. Il ne pouvait se faire que dans une nation civilisée ces épaves flottantes du naufrage d'une société ne trouvassent pas un sauveteur. Et en effet, par une juste faveur de la Providence, chaque ville eut le sien. L'histoire doit garder les noms de ces bienfaiteurs de l'art français.

A Marseille cet homme de goût se nommait le docteur Achard. Dès que la foudre populaire s'abattait sur un couvent ou un château, il accourait à la suite de la foudre, non pour éteindre l'incendie, — il s'y fût échaudé le premier, — mais pour fouiller les cendres encore fumantes et en retirer ce qui pouvait survivre. Manuscrits, livres, médailles, tableaux, antiquités, il ramassait tout avec un zèle pieux, puis il allait vider son sac dans le local d'un monastère renversé au moment où il s'achevait à peine, le couvent des Bernardines.

C'était un immense édifice, une succession de bâtiments construits sur les plans les plus vastes par des religieuses plus riches que prévoyantes. En ces temps de calamité le couvent des Bernardines devint la Providence de Marseille. On y installa le district, on y établit le collége, la bibliothèque; on y réunit côte à côte le conservatoire de musique, le muséum d'histoire naturelle, le musée des tableaux, les écoles communales. Aujourd'hui encore le lycée, le musée et la bibliothèque campent pêle-mêle dans ce local, aussi mal logés qu'il est possible.

Un premier choix fait parmi les épaves du docteur Achard en retira une centaine de tableaux. C'est le noyau du musée actuel. C'en est la portion la plus intéressante. La plupart de ces toiles ont une provenance connue. On les retrouve dans les descriptions de la ville de Marseille publiées avant la Révolution. Les auteurs appartiennent presque tous au pays même.

Ce fond autochthone ne tarda pas à s'accroître. Sous le Consulat, grâce à nos victoires, Paris regorgeait d'œuvres d'art. On voulut débarrasser le Louvre d'un superflu qui l'encombrait. On en décréta la distribution entre vingt-deux villes de province. Près de huit cents tableaux furent évacués de la sorte en 1803, et c'est ainsi que la motion d'Heurtaut de La Neuville reçut son exécution. Marseille obtint pour sa part quarante-quatre tableaux, autant que Bordeaux, un peu moins que Lyon, Caen, Lille, Rennes et Nantes. En 1811 une nouvelle distribution, ordonnée par l'empereur en faveur de six villes de l'empire, laissa Marseille dans l'oubli. Et c'est peut-être à cette circonstance qu'est dû l'oubli dont la favorisa aussi, quelques années plus tard, un autre gouvernement alors que les alliés, reprenant au Louvre ce que le Louvre leur avait pris, et ne trouvant pas leur compte, étendirent la main jusque dans les départements, pour dépouiller de par le roi les villes bénéficiaires des largesses du Consulat et de l'Empire. Toutefois, Marseille fut obligée de céder deux tableaux trop notoirement signalés comme chefs-d'œuvre, pour qu'un musée de province pût décemment les garder au préjudice des villes dont ils avaient fait la gloire. La *Pietà* de van Dyck fut restituée au musée d'Anvers, et la

Pietà du Pérugin au palais Pitti de Florence. Quand on a vu ces admirables peintures, la dernière surtout, le plus parfait ouvrage qui soit sorti de la main du Pérugin, on regrette à coup sûr que la France en ait été dépossédée ; mais on s'étonne que Paris ait pu s'en dessaisir en faveur de Marseille. Il fallait que l'encombrement des chefs-d'œuvre fût bien grand au Louvre en 1803.

Depuis cette époque le musée de Marseille s'est enrichi, — est-ce bien le mot? — de tous les dons qu'ont bien voulu lui faire et le gouvernement et la ville, et tels ou tels amateurs ou banquiers plus ou moins bien inspirés. Inutile d'ajouter que les meilleurs cadeaux ne sont pas ceux du gouvernement. La question des envois n'a jamais été prise en sérieuse considération. Il semble qu'il ne s'agisse encore, comme sous le Consulat, que de débarrasser Paris d'un superflu qui l'oppresse. Et, cependant, n'est-ce pas faire trop bon marché de la dignité de l'art, n'est-ce pas méconnaître le but et les conditions d'existence des musées de province que d'envoyer au musée d'une grande ville des tableaux tels que les *Chasses au lapin* de M. Grenier? A ce compte le jour viendra vite où le musée de Marseille se trouvera à son tour aussi encombré de médiocrités que les greniers du ministère. Où se déversera-t-il? Faudra-t-il qu'il se crée une succursale en pleine mer?

Il y a quelques années, une affaire qui n'avait rien d'artistique est venue augmenter en proportions considérables le fonds du musée de Marseille. Un ingénieur, dans un but de spéculation industrielle, avait acheté le château Borély, propriété de M. de Panisse. La ville de Marseille, traitant avec cet ingénieur de la construction des docks, accepta comme appoint du marché *ledit* château dont le parc lui convenait pour en faire une promenade publique. Or, dans le château se trouvaient des tableaux, des marbres, des bronzes. Ils passèrent avec le reste. On les considéra comme meubles meublants, à tel point qu'il n'en fut pas dressé d'inventaire spécial.

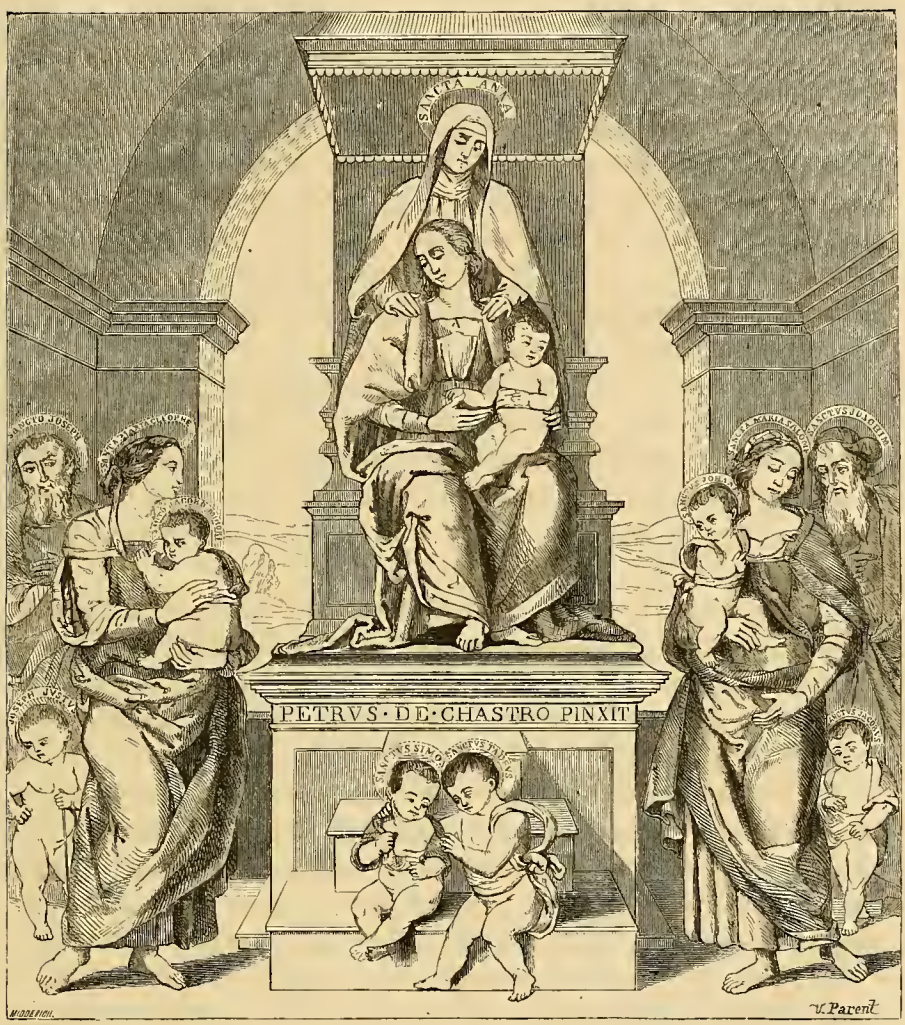
Marseille a donc musée de ville et musée de campagne. Nous commencerons par le premier.

Il n'est pas de collection publique ou privée dans le midi de la France qui ne possède un portrait du roi René, toujours peint par lui-même et assez mal peint. Celui du musée de Marseille ne mériterait pas d'être cité, s'il n'en était le tableau le plus ancien, le premier en date. C'est qu'en effet l'art à Marseille ne remonte pas au delà du XVe siècle. En dehors même du musée, on n'y rencontre aucun souvenir du moyen âge, et les anciennes descriptions ne mentionnent qu'un ou deux objets d'art de cette époque. La basse Provence n'a connu l'art que grâce au roi René. S'il ne

lui a pas laissé des chefs-d'œuvre de sa main, il lui a donné ou plutôt il lui a valu le petit nombre d'artistes dont elle peut se faire honneur.

En perdant la *Pietà* du palais Pitti, Marseille a fait une perte irréparable. Toutefois il lui est resté un autre ouvrage du Pérugin, moins excellent que la *Pietà*, mais encore bien charmant, la *Famille de la sainte Vierge*. Nous en donnons la gravure. De chaque côté du trône où est assise Marie, tenant entre ses bras le divin *bambino*, se groupent ses parents, à droite saint Joachim, son père, et sainte Marie Salomé, une de ses sœurs; à gauche saint Joseph, son époux, et son autre sœur, sainte Marie Cléophé. Quant à sainte Anne, sa mère, elle est assise derrière la Vierge Marie sur un trône plus élevé. Par une fantaisie ingénieuse et touchante, le peintre s'est plu à réunir autour de Jésus enfant quatre enfants qui, plus tard, joueront un rôle dans le drame religieux dont il sera le héros. Ce gamin tout nu aux bras de Marie Salomé, c'est son fils Jacques le Majeur qui sera décapité en témoignage de sa foi ; à ses pieds, c'est saint Jean l'Évangéliste, le disciple bien-aimé. Aux bras de Cléophé voici saint Jacques le Mineur que les persécuteurs précipiteront du haut de la terrasse du temple pour l'achever à coups de pierres, et, à ses pieds, Joseph le Juste, c'est-à-dire Joseph d'Arimathie, qui fournira le linceul et le tombeau du Christ mort. Enfin, sur les marches du trône, jouent deux enfants, dont l'un, saint Siméon, après avoir été évêque de Jérusalem, subira le supplice désormais glorieux de la croix. Une telle composition est absurde, si l'on veut. Mais toute poésie est absurde, et la poésie seule a inspiré ce tableau, sonnet mystique où les *concetti* d'une imagination naïve s'expriment dans la langue la plus pure et la plus harmonieuse. Salomé, Cléophé et Marie luttent de grâce et de beauté pudique. Sainte Anne a la physionomie austère d'une religieuse vieillie dans la paix du cloître. Les deux vieillards, Joseph et Joachim, dont on n'aperçoit que le visage, respirent une bonté suave et placide. Les enfants seuls donnent prise à la critique : leurs formes grassouillettes se répètent trop uniformément. Les nez sont courts, les têtes rondes. Enfin, pour vouloir dire plus que ne peut exprimer le masque d'un enfant, ils tombent dans la mignardise. En revanche, les ajustements sont d'une élégance infinie : des voiles transparents voltigent autour des têtes de femmes, entourées d'un nimbe léger ; des écharpes rayées se jouent sur la gorge et s'enroulent en plis capricieux autour des bras et de la taille. La couleur générale du tableau repose sur une base ambrée que recouvraient des tons plus vigoureux. De nombreux nettoyages en ont enlevé une partie.

Le groupe formé par saint Joseph, sainte Marie Cléophé et saint Jacques le Mineur a été répété par Pérugin dans une *Assomption*, que l'on voit



LA FAMILLE DE LA SAINTE VIERGE

Tableau de Pérugin, au Musée de Marseille.

à l'Académie de Florence. Le Louvre en possède le dessin à la plume, très-terminé; c'est celui que M. Paul Chenay a reproduit en fac-simile pour la Chalcographie. On retrouve aussi à Florence, dans la galerie des *Uffizii*, le dessin du saint Joseph seul, exécuté de la même manière. Enfin, dernière preuve d'authenticité, la signature est inscrite sur le piédestal du trône de Marie : PETRUS DE CHASTRO PINXIT.

Au grand nom du Pérugin le musée de Marseille voudrait bien ajouter le nom plus grand de Raphaël. La vue seule du *Saint Jean l'Évangéliste*, qu'on lui attribue, suffit à détruire cette illusion. Mais, dit-on, ce tableau faisait partie de la collection du roi; Larmessin l'a gravé; primitivement peint sur bois, il a été transporté sur toile, ce qui lui a fait perdre de ses qualités. — Hélas! il y a tout perdu. Raphaël est resté sur l'ancien panneau, et la toile actuelle n'a pour auteurs que Michau et Fouque, le restaurateur et le rentoileur, par les mains desquels ont passé tous les tableaux expédiés sous le Consulat.

La même critique s'applique à un panneau formé de la réunion de trois panneaux différents, attribué par la liste d'envois du Consulat et par le catalogue actuel à Jules Romain. Ces trois études de cavaliers ont aussi figuré sous ce nom dans l'ancienne collection du roi. Mais ce n'a pu être qu'à titre de tableaux douteux. D'Argenville n'eût pas manqué de le citer.

Un portrait d'Holbein, qui pourrait bien n'être qu'une bonne copie, et un charmant petit portrait, classé parmi les inconnus de l'école allemande et qu'il vaudrait mieux rendre à l'école des Clouet, complètent le lot des peintures du XVe siècle que l'on rencontre au musée de Marseille.

Dix-neuf maîtres forment le bataillon du siècle suivant. Mais de ce nombre il faut défalquer tout d'abord une copie de la *Flore* de Nicolas Poussin, copie ancienne, très-éloignée d'être une non-valeur, une *Madeleine* du Dominiquin, un *Père éternel* de Lanfranc, deux toiles de Domenico Feti : *utilités* indispensables dans un musée, pour garnir le dessous des corniches, et bien placées surtout au musée de Marseille, où on les voit aussi peu que possible. L'école italienne nous offre alors, — de Jacques Bassan, un de ces entassements de bêtes, de gens et de vaisselles, comme il en a tant fait : celui-ci, l'*Entrée de Noé dans l'arche*, est d'une vigueur et d'une richesse de tons remarquables; — du Caravâge, un *Christ pleuré par les anges*, composition secondaire, peinture forte, d'une couleur montée et sombre, sans oppositions toutefois. Puis voici les Bolonais, Annibal Carrache en tête. *David tenant Goliath* est évidemment un bon tableau. Dans l'*Assomption* quelques morceaux révèlent le maître et plus

encore le professeur. Mais où il nous attache et nous intéresse surtout, c'est dans sa *Noce de village*, parce que là seulement il sort des données banales de l'école. Sous de grands arbres auxquels sont suspendus les prix des jeux, près d'une fontaine ornée de la statue d'un satyre, la mariée s'avance, vêtue d'une robe rouge, la main dans celle d'un beau gars en pourpoint jaune : d'autres groupes animent ce paysage d'un grand style. Au premier plan, un nain difforme semble posé en sentinelle pour veiller sur le bonheur des nouveaux époux. Entre cette scène rustique, presque noble, et les *kermesses* de Téniers il y a toute la distance du sentiment italien au sentiment flamand, et de même entre le faire léger et brillant du premier et la facture large, empâtée, solide d'Annibal Carrache, il y a toute la distance de la peinture de genre à la peinture d'histoire.

La *Charité romaine* du Guide n'a rien de précieux, parce qu'elle n'a rien de positif. On a tant copié les Bolonais! Tel est le sort des peintres sans caractère : une bonne copie s'éloigne bien peu de leur œuvre originale. — Plus personnel, le Guerchin a su mettre son empreinte sur ses ouvrages. Nul ne lui contestera les *Adieux de Priam et d'Hector*, grande toile d'un effet vigoureux, mais d'une composition bizarre. Priam, en robe de chambre de drap d'or, coiffé d'une toque de velours bleu, embrasse Hector, paladin de ballet, à la lueur d'une torche que tient un page en fraise et en chausses courtes.

Les écoles des Pays-Bas sont mieux représentées au musée de Marseille que l'école italienne. Et d'abord voici Rubens. Mais quel Rubens? Il y en a plusieurs, le Rubens des portraits, le Rubens des sujets religieux, celui des allégories, etc... Marseille ne possède que le Rubens des chasses et le Rubens des esquisses. Et toutefois, la *Chasse au sanglier*, jetée avec tant de furie et si hardiment groupée, offre de telles disparates d'exécution qu'on serait tenté de l'attribuer à l'atelier de Rubens plutôt qu'à Rubens lui-même. Les piqueurs à moitié nus, les yeux injectés de sang, qui opposent leurs épieux à la rage du sanglier, accusent évidemment la main du maître. Mais les chiens ont une étroite parenté avec ceux de Sneyders. Les cavaliers rappellent la mollesse dorée de Crayer, à l'exception d'un écuyer éclairé par des reflets, que Jordaens seul a pu brillanter à ce point. Il resterait à retrouver la part de van Dyck. On aurait ainsi un tableau collectif qui ne manquerait pas d'un certain intérêt.

Les esquisses sont une *Nativité* et une *Résurrection*, peintes pour accompagner le grand retable du maître-autel de l'église Saint-Jean, à Malines, et peintes très-vite. Sans doute le prieur attendait à la porte, trop heureux d'avoir su obtenir, par-dessus le marché, ces

deux puissantes ébauches comme appoints de sa grande toile [1].

Le catalogue attribue encore à Rubens deux tableaux importants, la *Flagellation du Christ*, et la *Famille du prince d'Orange*. Mais qui ne connaît cette *Flagellation*, tant de fois reproduite? L'original appartient à l'église Saint-Paul d'Anvers, et tout à côté se trouve une excellente copie. Un rideau cache l'un et l'autre. De là une mystification traditionnelle dont le malicieux sacristain ne fait grâce à aucun touriste. Le touriste arrive, averti par le *Hand-Book* qu'il va voir un magnifique Rubens. On lui montre la copie. Il se pâme d'aise. Son enthousiasme déborde à flots. Il s'extasie, il s'exclame, quand tout d'un coup on lui découvre l'original. Voilà notre homme furieux. Il a épuisé toutes les formules laudatives, il est à sec d'admiration.

La *Famille du prince d'Orange* réunit sur la même toile un guerrier en costume antique (à la Louis XIII), une belle femme étoffée d'hermine, de velours et de soie, et une demi-douzaine d'enfants dodus, à la peau blanche. Naturellement il y a là une allégorie : le guerrier est un Mars; la femme, une corne d'abondance à la main, symbolise la paix; les enfants sont des génies qui soutiennent des guirlandes de fleurs. Autour de ce sujet principal, qui forme tapisserie, court une série de médaillons offrant le profil et le nom d'une foule de princes, dont quelques-uns remontent à la guerre de Troie. Rien ne prouve qu'il s'agisse ici d'un prince d'Orange. La note d'envoi du Consulat désigne ainsi cette toile : — « École de Rubens. Généalogie. » — Ce n'en est pas moins une belle peinture décorative, pleine de richesse et d'éclat : on y reconnaît l'influence de Rubens, on n'y reconnaît pas sa main légère.

Aussi morcelé que la succession d'Alexandre, l'héritage de Rubens passa en de plus vaillantes mains. C'est plaisir de voir comment chacun de ses élèves a pu dans le manteau du maître se tailler une individualité. On doit à l'un des maires les plus regrettés de la ville de Marseille l'acquisition d'une peinture capitale de Sneyders, une de ces *Cuisines* encombrées de victuailles : poissons, légumes, coquillages, un singe, un chat, un chevreuil, un cygne; c'est une de ces compositions que la vigueur du coloris, la vérité puissante du dessin, la grandeur de l'effet, et la crânerie de la touche élèvent à la dignité d'une œuvre épique. Les festins de Sneyders

1. La note des envois du Consulat indique pour la provenance de ces deux esquisses « Tournai ou Malines. » Or l'église Saint-Jean de Malines possède encore, outre son magnifique retable, les deux panneaux faisant office de *Gradini*, qui représentent en effet une *Nativité* et une *Résurrection*, non pas à l'état d'ébauches, mais à l'état de tableaux de chevalet très-finis.

attendent pour convives des héros d'Homère. — C'est aussi un poëme que cette *Barque* de Jordaens, où le Christ dogmatise au milieu des pêcheurs ses disciples. Un ciel noir, au fond duquel le soleil se couche sanglant, une mer sombre et mal apaisée, dans un bateau grossier quelques plébéiens demi-nus, au visage hâlé, et, les dominant du geste, un Christ à la fois doux et fier; tels sont les éléments de ce drame maritime qui en rappelle un autre, plus énergique encore, les *Naufragés* d'Eugène Delacroix. Mais dans Jordaens la qualité du ton est plus belle.

L'*Homme entre le vice et la vertu*, de Gaspard de Crayer, a des qualités tout autres, et de bien séduisantes qualités. La fraîcheur exquise de ce tableau pourrait le faire croire peint d'hier, et parmi les noms d'hier et ceux d'aujourd'hui nous ne voyons guère à qui reviendrait l'honneur de le signer. Il y a surtout dans un coin une ravissante jeune fille portant des fleurs, un de ces hors-d'œuvre plus savoureux qu'un long repas. — Des mérites bien différents distinguent aussi l'*Adoration des Bergers* de van Mol, vaste composition de onze pieds de haut, d'un aspect sévère et sombre, que la liste des envois du Consulat désigne ainsi : « Pierre Mignard, signé van Mol. L'*Adoration des Bergers*. Église de Paris. » Et de fait, « l'Inventaire des objets d'art remis pour le muséum au Louvre, le 5 novembre 1792, » indique comme extraite de Saint-Germain-des-Prés, une *Adoration des Bergers* de van Mol. — Nous aurons terminé avec l'école d'Anvers quand nous aurons cité un *David* assez plat de Gérard Seghers, une triste *Allégorie* de Quellyn, et un *portrait* de Van Dyck, dont l'authenticité nous paraît plus que douteuse.

En dehors de cette pléiade dont Rubens est le maître et le roi, on ne saurait omettre Finsonius, ce Flamand transfuge, qui, après avoir reçu en Italie les leçons de Michel-Ange, de Caravage, vint les répandre en Provence *verbo et exemplo*. M. de Chennevières a raconté la vie de Finsonius et analysé toutes ses œuvres. La *Madeleine* du musée de Marseille est une des moindres, car l'idée ne lui appartient pas. Le Caravage, avant lui, avait dépoétisé la sainte pénitente en la représentant vieillie, usée, anéantie par les jeûnes et les austérités, mourant d'épuisement dans sa solitude. — « Finsonius, dit son historien, n'avait pas sous les yeux la toile du maître : il chercha dans sa mémoire la pose et les vêtements du modèle et l'idée du Caravage, et de souvenir refit sa peinture[1]. » — Il a su du moins conserver l'énergie et le grand parti pris de l'original.

Avec un *Paysage* assez frais de Jean Breughel, mentionnons encore une *Marine* du ton le plus fin et le plus charmant, quoique d'une localité

1. P. de Chennevières. *Les Artistes provinciaux de l'ancienne France.*

en quelque sorte monochrome. C'est une plage basse de Hollande, sur laquelle passent des bourgeois, des matelots, des marchands de papegais et autres oiseaux exotiques. Le ciel est gris, les eaux sont grises, le sol est gris. Il y a beaucoup d'esprit dans le dessin des figures, un esprit juste et tranquille. La paix habite en ce pays, et l'on voudrait y être, dût la mélancolie du ciel vous engourdir comme un rêve. On lit distinctement la signature et la date : *AD. Willarts*, 1624.

L'école française ne commence à se montrer au musée de Marseille qu'avec le XVIIe siècle. Il n'en est guère autrement dans l'histoire. Mais à cette époque elle prend le pas sur les écoles d'Italie et des Pays-Bas, et au siècle suivant elle les prime tout à fait. Cependant quelques œuvres de ces dernières écoles appellent encore notre attention, entre autres un *Christ en croix*, de Solimène, d'une coloration vigoureuse, et une *Flore* en demi-figure, peinture riche et facile, brossée à grands traits par la main preste de Luca Giordano. A côté d'eux se place un peintre qui tient de l'un et de l'autre, Daniel Saiter, Allemand de naissance, naturalisé Italien par son long séjour à Turin et à Venise, et plus encore par le caractère de ses œuvres. Lanzi parle avec éloges de ce maître. Il jouissait de son temps d'une grande réputation. C'est pourquoi dom Berger, prieur de la Chartreuse de Marseille, curieux d'embellir son église des ouvrages des plus habiles peintres d'Italie, s'adressa à lui et obtint les quatre tableaux placés aujourd'hui au musée. Le premier représente *Saint Bruno en prière;* le second, en pendant, une *Sainte de l'ordre des Chartreux;* les deux autres des miracles opérés par d'autres saints du même ordre, la *Messe de saint Martin* et la *Guérison d'un malade*. Ce dernier est le meilleur : une composition aisée et visant au grand, une exécution énergique, le dessin du nu largement compris, les draperies savamment étoffées, le coloris vigoureux ; à ces qualités mâles on reconnaît un homme trempé à l'école de l'art italien, encore grand dans sa décadence.

Quel contraste, si l'on place à côté l'*Assomption* de Philippe de Champagne et son *Apothéose de la Madeleine!* Ces deux peintures, données par le Consulat, dont la première provient de l'Oratoire Saint-Honoré et la seconde du Val-de-Grâce, sont peut-être ce qu'a produit de plus fade le peintre ascète de Port-Royal. Le dessin lui-même paraît incolore, et l'élévation de la pensée n'est pas telle qu'on puisse fermer les yeux sur ces défauts d'un jansénisme outré. En revanche Jean Baptiste, le neveu de Philippe, a au musée de Marseille son chef-d'œuvre, la *Lapidation de saint Paul,* vaste toile autrefois placée à Notre-Dame, et gravée par Coussin, dont la rigueur académique semble, avec plus de puissance dans la couleur, un reflet anticipé de l'école de l'Empire.

Jean Daret, comme son compatriote Finsonius, est presque Français, ou plutôt Provençal. La ville d'Aix a conservé de ce peintre un grand nombre de tableaux d'un mérite réel. Jean Daret avait peint dans cette ville parlementaire la plupart des magistrats en place. Un de ces portraits est venu s'échouer au musée de Marseille. La physionomie de ce président en robe rouge rappelle par sa laideur intelligente celle de Descartes. Il y a dans l'exécution je ne sais quelle solidité de raison, et dans la couleur une puissance de vie qui font de ce portrait une œuvre caractéristique.

De Jean Daret à Laurent Fauchier il n'y a qu'un pas, — une rue d'Aix à traverser. Élève de Finsonius, Laurent Fauchier fut exclusivement portraitiste. La Provence lui offrait de magnifiques modèles. Il eut le bon goût de s'y tenir. Le *Portrait d'un abbé*, du musée de Marseille, quoique placé à contre-jour, paraît assez beau, pas assez toutefois pour donner une idée complète de ce talent hors ligne, proche parent de celui de Mignard. Ce dernier à son tour n'est représenté que par trois portraits de qualité ordinaire.

La *Présentation au temple* d'Eustache Lesueur ornait autrefois la chapelle de la petite communauté du séminaire Saint-Sulpice. On ne peut donc la lui contester. C'est tant pis; car ce tableau, d'un ton vigoureux en certaines parties, mais d'un dessin médiocre, ne fait guère honneur au peintre de saint Bruno, et l'on serait tenté de préférer une copie du *Jésus chez Marthe et Marie*, qui répond mieux à l'idéal de grâce et de pureté qu'évoque le nom de Lesueur. Au contraire, Nicolas Loir, dont les bons ouvrages sont rares, se montre ici sous un jour favorable. Le fond du paysage de *Sainte Marie Égyptienne* rappelle les grandes traditions du Dominiquin, et, bien que la composition du sujet puisse paraître bizarre, la figure de la sainte elle-même, jeune fille de seize ans, gracieusement agenouillée, est d'un dessin élégant et d'une assez chaude couleur.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

HOBBEMA

Il n'est pas très-étonnant que la biographie de certains artistes hollandais à peine connus hors de leur pays, tels que Theodor de Keijser, les Koninck, Nicolaas Maes, Van der Meer de Delft, soit demeurée obscure; mais il est presque inexplicable qu'on ne sache rien de ceux dont la réputation est européenne, comme par exemple Pieter de Hooch et Hobbema; car la curiosité des amateurs de tous les pays est intéressée, autant que le patriotisme des Hollandais, à éclaircir l'histoire de la vie et des œuvres de ces maîtres originaux.

Depuis un demi-siècle surtout, que le talent de Hobbema a pris faveur, tout le monde s'est enquis de lui en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, et aussi en France sans doute. Mais on n'a rien découvert, rien, ni dans les écrivains de l'époque, ni dans les historiens et critiques plus récents. Peut-être quelque hasard mettra-t-il enfin sur la trace du lieu où naquit Hobbema, des dates et des circonstances de sa biographie.

Où est-il né? à Middelharnis, en Zélande? — dans la Nort-Hollande, à Haarlem? — à Koevorden, dans la province de Drenthe? cette dernière opinion est la plus répandue parmi les Hollandais. — Pilkington a imaginé Anvers, avec la date 1611! — En Frise peut-être? son nom est frison, et on a trouvé en Frise beaucoup de ses tableaux; mais on en a trouvé aussi dans les autres provinces de la Hollande, depuis la pointe septentrionale du pays jusqu'à la frontière méridionale, et même dans la Campine belge. — En Gueldre peut-être ? les sites de ses tableaux rappellent assez cette contrée.

Où a-t-il demeuré ? à Haarlem peut-être; plus probablement à Amsterdam, du moins dans la période où son talent était formé : la plupart de ses paysages connus ont été illustrés de personnages et d'animaux par des peintres d'Amsterdam ou de Haarlem. Encore cette collaboration pourrait-elle s'être opérée à distance. Il n'est pas rare, dans le Nord, que des spéculateurs en tableaux, accouplent sur une même toile deux artistes qui ne se connaissent point. Aujourd'hui même, tel marchand, quand il a acheté

un pâturage à Dusseldorf, s'en va prier M. Verboeckoven d'y faire paître des moutons.

Chez qui a-t-il étudié? chez Salomon Ruijsdael? Mais quoi! on ne sait presque rien de Salomon lui-même. Auprès de Jacob Ruijsdael? Ils ont dû se connaître, assurément. Ils ont peint parfois les mêmes sites, et leur pratique a de certaines analogies; leur sentiment aussi. D'autres maîtres lui ressemblent : Decker, qui se rapproche encore plus de Jacob Ruijsdael; Jan Van Kessel, qui paraît être son sectateur direct, etc.; mais ils peuvent s'être inspirés de ses œuvres sans avoir travaillé près de lui.

Quelles dates circonscrivent sa vie? 1629-1670? Mais où sont consignées ces dates? Il n'y a pas un document authentique sur l'époque de sa naissance, ni sur l'époque de sa mort.

Au XVIIe siècle, son nom n'est imprimé nulle part. Au XVIIIe, les chroniqueurs de l'art ne le mentionnent point. On rencontre seulement dans les ventes publiques quelques-uns de ses tableaux : « dans une vente à La Haye, 1735, un paysage avec figures, *capital*, 40 florins ;—Amsterdam, 1739, un paysage magistral, *étoffé* par Lingelbach, 71 fl.; — Amsterdam, un paysage étoffé par Hobbema lui-même, hauteur 10 1/2 pouces, largeur 3 1/2 pouces, 13 fl. ; — vente Philip van Dijk, La Haye, 1753, un paysage, 12 fl. ; — La Haye, 1756, un petit paysage, 16 fl. 10; — vente Gerard Hoet (l'auteur des deux volumes de catalogues de ventes, continués par Terwesten), La Haye, 1760, quatre Hobbema : un paysage, de ses meilleurs, haut. 23 1/2 pouces, larg. 32 1/2, p°, 105 fl. ; le pendant, de même style et même grandeur, 120 fl. ; un autre, de non moindre qualité, haut. 26 p°, larg. 31 p., 97 fl. ; le pendant, 97 fl. ; — vente Joan Willem Frank, peintre, La Haye, 1762, un plaisant petit paysage, haut. 2 p. 4 p°, larg. 1 p. 10 3/4 p°, 12 fl. ; — La Haye, un capital et extra-beau paysage, peint avec beaucoup de soin et richement étoffé, sur toile, 430 fl. ; — Leiden, 1764, un beau paysage, 190 fl. ; — Amsterdam, 1767, un extra-beau paysage boisé... au milieu, une maison de paysans... beaux lointains...; sur toile, haut. 44 p°, larg. 68 p°, 604 fl. ; — La Haye, 1766, un paysage, haut. 25 p°, larg. 31. p°, 13 fl. 10; — Leiden, 1768, un très-beau paysage, avec de belles lumières et ombres, moulin à eau, par *Meindert* Hobbema, bellement étoffé de figures, vaches et moutons par Dirk van Bergen ; sur toile, haut. 39 p°, larg. 49 p°, 300 fl. — Dans le Catalogue de la collection Verschuring, on trouve encore trois Hobbema : « Paysage capital, haut. 2 pieds, larg. 2 p. 4 p°; le pendant et un petit paysage large de 17 p° sur 13 de haut. » — Dix-huit tableaux en tout, dans les ventes hollandaises, durant un siècle, de 1676 à 1768.

Les Hollandais estimaient déjà leur grand paysagiste, comme le prouvent les derniers prix, très-élevés pour l'époque ; mais sa renommée n'était pas encore répandue au dehors : dans son *Tour in Holland*, 1781, Joshua Reynolds, qui dut pourtant voir quelques Hobbema, ne cite pas même ce nom. C'est seulement à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, que les Anglais se mêlent d'apprécier « le rival de Ruijsdaël » ; quantité de Hobbema, dénichés au quatre coins de la Hollande par les émissaires britanniques, furent importés alors en Angleterre. Désormais Hobbema fut classé au premier rang, et, en 1835, John Smith put rédiger un catalogue de l'œuvre du maître, comprenant 127 numéros. A la vérité, il s'en fallait bien qu'il les eût tous vérifiés par lui-même. En écartant les erreurs, répétitions et confusions de Smith, mettons cent Hobbema constatés il y a un quart de siècle. — Peut-être serait-on embarrassé aujourd'hui d'arriver à ce chiffre.

Mais où sont donc ces cent Hobbema ? Combien d'amateurs ont eu la chance d'en voir plusieurs douzaines? Les Musées de l'Europe n'en ont pas une douzaine à eux tous. Où sont cachés les autres? — Dans les collections anglaises, la plupart, et dans celles de la Hollande. Quelques-uns se trouvent dispersés dans les collections de l'Allemagne, de la Belgique, — de la France aussi, probablement. Enfin, il y en a un certain nombre à retrouver, et davantage encore à trouver qui n'ont pas en règle leurs titres de noblesse.

Puisqu'il n'y a rien dans les *papiers*, le mieux est d'étudier le peintre dans ses peintures, jusqu'à ce que la découverte fortuite de quelque archiviste nous procure son état civil. Si ses tableaux ne révélaient rien sur sa biographie, encore y apprendrait-on à connaître le peintre. L'homme resterait mystérieux, mais l'artiste pourrait, du moins, être reconstruit dans l'ensemble de sa création.

Ce que nous voulons simplement essayer ici, c'est de rassembler dans une première liste, les Hobbema rendus authentiques par les catalogues des musées et galeries de l'Europe, en y ajoutant une indication de ceux que nous avons vus dans des collections dont il n'existe point de catalogues imprimés et publiés. Cette liste sera encore très-incomplète sans doute, puisque nous devons laisser à d'autres le soin de relever les Hobbema qui peuvent se rencontrer dans les collections particulières de la France, chez M. de Rothschild, par exemple, et ailleurs. Chaque amateur pourra réviser et compléter à sa façon ce travail sommaire. Nous n'avons d'autre prétention que d'être le sonneur de cloches, qui se lève le premier pour appeler les fidèles à remplir en commun un devoir religieux.

En *Espagne* et en *Italie*, on ne trouve aucune mention de Hobbema, ni au Musée de Madrid, ni dans les musées et académies de Naples, de Rome, de Florence, de Bologne, de Venise, de Milan, de Turin, ni, à ce qu'il semble, dans les collections particulières de ces deux pays.

En *France*, voici ce qu'indique le catalogue du Louvre : « Hobbema (Meindert ou Minder-Hout), florissait en 1663 [1]... N° 205. Paysage. Intérieur de forêt... Acquis en 1850 de M. Nieuwenhuis pour la somme de 18,000 fr. » Ce tableau est peu de chose, comme le prouve au surplus le prix d'acquisition.

En *Russie*, au musée de l'Ermitage, il existe un paysage de Hobbema; chez le comte Koucheleff, à Saint-Pétersbourg, un autre paysage[2].

Il faut ajouter un tableau de la galerie de Leuchtenberg, autrefois à Munich, maintenant à Saint-Pétersbourg, ainsi désigné : « N° 130. Mindert Hobbema (*Flamand*), élève de Salomon Ruysdaël. Né à *Haarlem*, environ en 1629, mort environ en 1670. Paysage. Un charretier conduisant son chariot, traverse une forêt de chênes. Sur toile[3]. »

En *Suède*. — Au musée de Stockholm [4] : « N° 189. Hobbema, né en 1611. Paysage sur bois. »

En *Allemagne*. — Au musée de Berlin : « N° 886. Minderhout Hobbema, florissait vers 1663. Élève de Jacob Ruisdael. Un bois de chênes... de l'eau... En avant, quelques figures, parmi lesquelles l'artiste (comment sait-on si c'est Hobbema?) assis sous un arbre, avec un livre à dessiner. Signé *M. Hobbema*[5]. » — A Berlin aussi, se trouverait, dit-on, dans la collection de M. Schultz, le Hobbema ainsi désigné à la vente Patureau : « Paysage boisé, avec moulin à eau, etc. »

Au musée de Vienne : « Meindert Hobbema, florissait vers 1663. Paysage plat, avec quelques bestiaux[6]. » — Il paraîtrait qu'il y a encore à Vienne, dans la galerie du comte Czernin, un petit Hobbema « avec des figures d'Ostade [7]. »

1. Nous ajouterons à l'indication des tableaux la petite notice de chaque catalogue sur le maître, pour montrer l'incertitude absolue dans laquelle sont tous les savants de l'Europe quant à Hobbema.

2. Louis Viardot, *Les Musées d'Angleterre, Belgique... de Russie*, IIe édition, 1855, pp. 274 et 314. Pour M. Louis Viardot, Hobbema est élève de Jacob Ruijsdael.

3. Catalogues des tableaux de la galerie de feu S. A. R. Mgr le prince Eugène de Leuchtenberg.., Munich, 1845. En français.

4. Catalogue de 1842, en suédois.

5. Catalogue par le Dr Waagen, 1857, en allemand.

6. Catalogue de 1855, p. 79, en allemand.

7. Louis Viardot, les *Musées d'Allemagne*, 1844, p. 274.

Au musée de Munich : « Minderhout Hobbema, né à Haarlem vers 1629, † vers 1670. Élève de Salomon Ruysdael. Derrière des arbres, une cabane de paysans[1] »...

Au musée de Darmstadt : « N° 263. *Hobema van Minderhout* vivait vers 1663. Un port de mer... navires... salves de canon... Signé du nom[2]. »

Il est évident que le catalogue embrouille le nom de Hobbema avec celui de Henri Van Minderhout, né à Rotterdam en 1632, et qui alla s'établir à Bruges, puis à Anvers, où il mourut en 1696. Le tableau, en effet, doit être de Van Minderhout, qui peignait habituellement des marines.

Au musée de Francfort-sur-le-Mein : « N° 179. Minderhout Hobbema, né vers 1629, † à Haarlem en 1699. Entrée d'un bois... Signé *M. Hobbema*[3]. » — Où M. Passavant a-t-il donc trouvé la date de mort 1699 ?

Au musée de Gotha : « Mindert Hobbema florissait de 1640 à 1663. Paysage boisé, avec berger, bergère et moutons[4]. »

Il n'existe rien de Hobbema aux musées de Dresde, de Cassel, etc.

Dans la galerie de M. Barthold Suermondt à Aix-la-Chapelle : « N° 61. Paysage avec maison de paysans, de l'eau, un pont, plusieurs figurines... Des premiers temps du maître...[5] » — Dans ce catalogue, M. Waagen, qui n'indiquait dans son catalogue de Berlin que la date de *floraison* 1663, s'avance un peu plus et fixe l'époque des œuvres de Hobbema « de 1640 à 1670. » Est-ce que le savant directeur du musée de Berlin aurait vu des signatures de Hobbema avec la date 1640 ? Ce serait un renseignement précieux, surtout en ce que cette date établirait l'antériorité de Hobbema sur Jacob Ruisdael, que M. Waagen lui-même, dans le catalogue de Berlin, en 1857, désignait comme maître de Hobbema.

En *Angleterre*. — On ne voit rien de Hobbema à la National Gallery.

A la galerie de Dulwich College : « N° 131. Paysage avec un moulin à eau, par *Hobbima*[6], » et dans la table des noms d'artistes, on lit : « Minderhout Hobbima, né à Anvers en 1611, mort en 1678. » — Deux autres tableaux catalogués comme étant de Hobbema, n°s 157 et 201, ne sont pas de lui. Le n° 131 est même contestable, et M. Waagen ne le cite point dans son ouvrage sur les collections anglaises (*Kunstwerke in England*).

A Buckingham Palace, dans l'ancienne collection de George IV,

1. Catalogue de 1853, p. 246, en allemand.
2. Catalogue de 1843, en allemand.
3. Catalogue de 1858, par M. Passavant, en allemand.
4. Catalogue de 1858, p. 44, en allemand.
5. Catalogue de 1859, par le Dr Waagen, en allemand.
6. Catalogue de la collection, sans date, en anglais.

appartenant aujourd'hui à la reine Victoria : « Paysage avec un chemin sur lequel s'avancent un gentleman et une lady à cheval, etc.; signé et daté 1668, ou 1665. — La Mare et le moulin; figures par Hobbema lui-même. (Smith, n° 113[1].)

A Bridgewater Gallery : « N° 148. M. Hobbema, né 1606, † 1670. Moulin à eau et bâtiments adjacents[2]. » — Ce tableau provient de la collection Saint-Victor; signé et daté 1657. (Smith, n° 51.) Il n'est pas dans la galerie, mais dans les appartements privés. — « N° 256. Paysage avec cottages au milieu de groupes d'arbres. » Signé, sans date; gravé dans la *Stafford Gallery*. (Smith, n° 2.) — « N° 257. Paysage avec un cheval et une charrette, et une halte de voyageurs au bord d'un bois. » Les figures et animaux sont peints par Philippe Wouwerman. Ce tableau est un chef-d'œuvre; mais, quoique ce paysage soit gravé comme étant de Hobbema dans la *Stafford Gallery*, il est de Ruijsdael, et catalogué comme étant de lui par Smith, n° 317. M. Waagen le décrit aussi au nom de Ruysdael, dans ses *Kunstwerke in England*.

Collection Robert Peel : quatre Hobbema, dont un est la Vue du château de Brederode, que Ruijsdael aussi a peinte; ce tableau a été quelquefois attribué à Rembrandt; — la Vue de Middelharnis, « censé le lieu de naissance de Hobbema, » dit Smith (n° 88), qui a cru lire, à la suite du nom, la date 1689; mais c'est, je pense, 1669.

Collection du marquis de Westminster, Grosvenor Gallery : deux Hobbema, l'un daté de 1665, l'autre avec figures de Lingelbach.

Collection du marquis de Bute, Ludon House : deux Hobbema, dont l'un, est une capitale, avec figures de Storck, suivant M. Waagen.

Collection du marquis de Hertford : le Moulin à eau, de la vente du roi de Hollande; signé, sans date; exposé à Manchester[3]; — et l'Entrée de bois, de la vente Fesch, également exposé à Manchester; signé *M. Hobbema*, 1665.

Collection de lord Hatherton : Paysage avec figures et animaux,

1. N° 62 du catalogue de Buckingham Palace, publié par W. Burger, dans la *Revue universelle des Arts*, novembre 1858. L'autre Hobbema est le n° 129 du même catalogue. M. Waagen, qui les cite tous deux dans ses *Kunstwerke in England*, les trouve un peu noirs.

Voir aussi, pour les Hobbema de Buckingham Palace et pour ceux des autres collections anglaises, Mrs Jameson, *Private Galleries*, etc.

2. Catalogue de 1856, en anglais.

3. Les huit Hobbema exposés à Manchester sont décrits dans *Trésors d'art*, etc., par W. Burger. — Voyez aussi l'*Exposition des Trésors de l'art à Manchester*, par M. Charles Blanc.

d'Adriaan Van de Velde; signé et daté de 1663; exposé à Manchester. « Ce chef-d'œuvre vaut à lui seul une galerie entière, » dit M. Waagen.

Collection de M. Holford : Intérieur de bois, daté de 1663; exposé à Manchester.

Collection du comte de Burlington : Un Paysage, signé, sans date; exposé à Manchester.

Collection du comte Howe : Un Paysage; exposé à Manchester.

Collection de M. Field : Un Paysage, daté de 1667; exposé à Manchester.

Collection de M. Édouard Loyd : Un paysage; exposé à Manchester.

Collection de M. John Walter, du *Times* : Un Paysage, daté de 1667.

Collection de M. Thomas Baring : Un petit Paysage, avec de l'eau et un bateau, où sont trois figurines.

Collection de M. Huysch : Un Paysage, daté de 1665.

Chez lord Ashburton, chez lord Exeter, chez M. Hope, on trouve encore quelques beaux ouvrages de Hobbema

Dans ses *Kunstwerke in England*, M. Waagen ne citait que dix-sept Hobbema, en tout. Nous arrivons à près de trente; mais je suppose qu'on pourrait doubler ce chiffre, et que l'Angleterre possède au moins de cinquante à soixante Hobbema.

En *Hollande*. — Il n'y a rien du maître au musée d'Amsterdam, ni au musée de La Haye.

Au musée Van der Hoop : « Meindert Hobbema, né environ 1611, n° 51. Moulin à eau, entouré d'arbres. — N° 52. Petit Paysage, avec maison rustique, etc. [1]. »

Au musée de Rotterdam : « Meindert Hibbema. On dit qu'il est né en 1611. Il a demeuré et travaillé en Hollande. Ses plus belles œuvres ont été trouvées en Frise. — N° 106. Des arbres, de l'eau, des pêcheurs, etc [2]. »

Les collections particulières possèdent quelques Hobbema de premier ordre. Nous citerons les principaux.

A Amsterdam, celui de la galerie du baron Van Brienen est très-célèbre; signé, sans date; il provient de la vente Jacob de Vos, Amsterdam 1833, payé environ 12,000 florins. — Celui de M. Six van Hillegem

1. Catalogue de 1849, en hollandais.

2. Catalogue de 1855, en français.

Ces trois Hobbema sont décrits et analysés dans un deuxième volume sur les *Musées de la Hollande* (Musée Van der Hoop et Musée de Rotterdam), qui sera publié très-prochainement. Les Hobbema des collections particulières de la Hollande sont également décrits dans un autre travail en préparation. C'est pourquoi nous n'en donnons ici qu'une indication sommaire.

est très-grand et très-vigoureux; gravé à l'aqua tinte par Pristel. Celui de madame Hogdson, avec un gué, un pont, des arbres et plusieurs figures, vient de la vente Gildemuster; Amsterdam, 1800.

Collection du baron Steengracht à La Haye : Le Moulin à eau, grande et belle composition. A la vente Goll van Frankensteen, Amsterdam 1853, on remarquait un Hobbema représentant le même site pris du même point de vue, mais dans des dimensions différentes. Nous en reparlerons tout à l'heure.

Collection de M. Dupper, à Dordrecht : Un Moulin sur une pièce d'eau, qui occupe tout le premier plan. Il est intact et délicieux.

Collection de M. Kat, à Dordrecht : Lisière de forêt; un chemin, des mares, bergers et moutons. Tableau de la plus vaillante exécution; c'est un de ceux où l'on sent le mieux le maître.

En *Belgique*. — On ne voit rien de Hobbema dans les musées de Bruxelles, d'Anvers, etc.

Au palais du roi Léopold : Paysage de Frise, effet d'automne. Pendant du paysage vendu 72,000 francs à la vente du baron de Mecklenbourg, à Paris. Il a passé dans les collections Reynders, de Bruxelles, et C. W. Taylor, de Londres. Les figures sont attribuées à Adriaan van de Velde, mais elles ne sont pas de lui.

Galerie d'Arenberg, à Bruxelles : Les Brûleurs de charbon. (Smith, n° 72.) Des arbres, un cours d'eau, une passerelle, quelques figurines[1].

Galerie Van den Schrieck, à Louvain : Une *esquisse* très-magistrale; des arbres, de l'eau étalée sur un chemin, un clocher au second plan. Il porte la signature : *MHobbema*, en pleine pâte. Peut-être, cependant, faut-il mettre ici un point d'interrogation? Dans tous les cas, c'est une très-curieuse et très-intéressante étude pour les artistes.

On ne signale pas d'autre œuvre de Hobbema dans toute la Belgique, si voisine pourtant du pays du peintre, et assez riche en tableaux hollandais. Mais les collections particulières de la Belgique sont peu connues, même par les Belges. Au dehors, à part la galerie d'Arenberg et la galerie Van der Schrieck, quelles galeries belges sont renommées? Quand les étrangers ont visité les musées d'Anvers et de Bruxelles, les églises (il est vrai, pleines de trésors d'art, dans toutes les localités, depuis Bruges jusqu'à Liége), l'hôpital Saint-Jean et les hôtels de ville, ils s'imaginent avoir tout vu. C'est à peine, en effet, s'ils pourraient se faire indiquer quelques collections particulières, d'ailleurs ouvertes seulement aux relations particulières des amateurs du pays, moyennant *reference*, comme disent les Anglais.

1. Voyez le *Catalogue de la galerie d'Arenberg*, par W. Burger, 1859.

Cependant les collections plus ou moins choisies sont extrêmement nombreuses en Belgique. Dans quantité de maisons de négociants ou de bourgeois, il y a des tableaux transmis par héritage, ou de petits cabinets formés par un goût naturel dans le pays flamand. Il n'est pas rare non plus de rencontrer, chez un *particulier* fort éloigné de toute prétention d'*amateur*, deux ou trois tableaux égarés, qui sont accrochés au mur, sans qu'on les regarde ni qu'on en parle, et sans qu'on pense jamais à les montrer même aux habitués du logis. Ils viennent pourtant de la bonne époque, de l'époque de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et de Rembrandt. Tel gentilhomme n'a qu'un tableau, que lui a légué une vieille tante en mourant : c'est un Rubens superbe; tel autre n'a qu'un portrait de famille, mais il est de Van Dyck ; tel, deux Rembrandt, dans sa campagne de chasse, au milieu des terres ou des bois. Dans tel petit castel délabré et presque inhabité, moisissent des centaines de tableaux qu'avait réunis l'ancien châtelain, mort il y a cent ans. On apprend ce secret, par hasard, au bout de quinze jours, si l'on a résidé aux environs. Dans telle arrière-boutique de village, il y a un tableau enfumé par plusieurs générations; c'est souvent une vieille croûte, qui n'a d'autre mérite que sa vieillesse; mais c'est quelquefois un Teniers, ou un maître moins célèbre en son temps, mais que le temps a relevé et mis à sa place légitime.

La Belgique est le pays le plus *conservateur* du monde. On le voit bien par ses institutions et par ses mœurs, qui, au fond, sont restées absolument les mêmes depuis des siècles, sous tant de dominations étrangères. Les Espagnols, les Autrichiens, les Français y ont passé, mais le Flamand est immuable. Il a gardé ses bourgmestres et ses bahuts, ses habitudes et ses solides pots de grès, sa placidité et ses vieux cadres.

Depuis quelque temps que j'étudie la Belgique dans son intimité, comme j'ai étudié la Hollande, j'ai trouvé, dans l'ancien pays flamand surtout, beaucoup de tableaux précieux de l'école qui me préoccupe spécialement, des maîtres hollandais dont l'histoire est à éclaircir : de Brouwer, de Theodor de Keijser, par exemple; et aussi de Jan Steen, d'Aalbert Cuijp et d'autres, — œuvres qui sont comme enterrées toutes vives, et qui n'ont jamais eu aucune publicité.

Hobbema est naturellement de ceux à qui l'on songe toujours, et il est de ceux qu'on peut trouver dans un pays casanier et peu aventureux. L'histoire des deux Hobbema découverts en 1829, près de Groningue, dans le château de M. d'Alberda van Dycksterhuis, histoire racontée par M. Nieuwenhuis, dans son livre anglais, et reproduite par M. Charles Blanc dans *l'Histoire des peintres*, devra se renouveler encore. Hobbema n'avait-il pas été presque oublié? Ses œuvres restèrent donc longtemps à

PAYSAGE DE HOBBEMA, DU CABINET DE M. PIÉRON, A ANVERS

l'état de valeurs presque nulles. Tout le monde ne lit pas les journaux d'art, et ne connaît pas le cours de la *bourse des tableaux*. Il peut y avoir encore, dans d'antiques demeures, des Hobbema devenus anonymes et considérés comme de vulgaires dessus de porte ou des panneaux de lambris.

De plus, il y a encore, très-certainement, de par l'Europe, des Hobbema débaptisés et déguisés, sous le nom de Ruijsdael par la spéculation peu scrupuleuse, sous des noms inférieurs par l'indifférence ou par l'ignorance. J'imagine qu'un connaisseur passionné et actif qui chercherait Hobbema dans les anciens Pays-Bas, sur les bords du Rhin, — et même en France, — ne perdrait pas ses peines. Car cinquante, peut-être cent Hobbema restent à trouver [1].

Pourquoi donc, en effet, ce vaillant artiste, qui, d'après l'estimation de M. Waagen, aurait travaillé trente ans, de 1640 à 1670; — cinquante ans, selon celle de M. Passavant, puisqu'il serait né en 1629 et ne serait mort qu'en 1699; — cinquante ans aussi, s'il faut en croire les biographes qui le font naître en 1611, — pourquoi n'aurait-il produit que cent tableaux? Paul Potter, qui apparemment serrait son travail plus que lui, et qui est mort à vingt-neuf ans, en a fait plus de cent. Adriaan Van de Velde, qui est mort à trente-trois ans, en a fait plus de deux cents. Je ne parle pas de Wouwermans, mort à quarante-huit ans, et dont on a catalogué environ six cents tableaux si finement achevés; ni de Rembrandt, qui en a fait près de mille, sans compter ses eaux-fortes; ni de Rubens qui en a fait de deux à trois mille, dont plusieurs ont dix mètres de largeur.

Outre les tableaux du roi Léopold et de la galerie d'Arenberg, nous avons donc eu occasion de rencontrer en Belgique quelques Hobbema qui attendent la notoriété, et qui, mis en lumière, se classeront dans l'œuvre du grand paysagiste. En voici un qui n'a pas encore ses papiers en règle, parce qu'il n'a point passé, depuis longtemps du moins, dans les mains des spéculateurs. Conservé dans une ancienne famille, il y portait bien son nom, mais on ne s'en inquiétait pas autrement et on ne songeait point à le mettre dans la circulation. Il est aujourd'hui chez M. Piéron, directeur de la Banque nationale à Anvers.

1. Nous signalerons à ce propos à notre collaborateur, trois tableaux authentiques du célèbre paysagiste, qui devront s'ajouter à la liste de ses ouvrages, que M. Burger appelle tout le monde à compléter. Ce sont deux paysages de petite dimension (70 centimètres environ, si notre mémoire est fidèle, que nous avons vus à Copenhague, dans la galerie du comte de Moltke, et un plus grand morceau où l'on voit une allée d'arbres fuyant en perspective, et qui fait partie de la magnifique collection de M. Piérard, à Valenciennes. *Note du rédacteur en chef.*

La gravure qu'en publie la *Gazette des Beaux-Arts* a été exécutée d'après une photographie assez sombre, où les ombres et les demi-teintes sont presque confondues, où les rouges, si splendides chez Hobbema, sont venus en noir, comme toujours, ne dispense pas d'une description exacte. Ce n'est pas la faute du photographe, M. Fierlants, un des plus habiles praticiens de l'Europe, il l'a montré dans sa belle série des Memling de l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Mais on sait combien il est encore difficile à la photographie de reproduire la peinture, et précisément la peinture où le clair-obscur est un élément principal de l'effet. Il y a des Rembrandt, par exemple, dont la photographie est incapable de donner la moindre approximation.

La composition de notre Hobbema est extrêmement riche, comme on peut voir, et très-heureuse. Les plus fameux arrangeurs de paysages historiques n'auraient pas mieux réussi à balancer les groupes d'arbres, à distribuer des deux côtés les fabriques qui se font pendants, les eaux qui se font rappel, les percées de ciel, et çà et là des réveillons équivalents de lumière. L'ombre étendue sur tout le premier plan, de travers en travers, sert merveilleusement de repoussoir, et, malgré cette nature plantureuse, malgré l'abondance des détails, l'effet se concentre nécessairement au milieu de la toile, sur cette route au second plan, inondée de soleil, ainsi que les lointains. Toutes les règles du genre s'y trouvent observées par l'instinct de l'artiste, qui pourtant, sans aucun doute, a trouvé le site tout composé et l'a peint comme il l'a vu, mais avec cette passion intime, compréhensive, avec cette émotion à la fois très-poétique et très-naïve, qui caractérise Hobbema.

L'ombre la plus forte de tout le tableau est sur le terrain de gauche en avant, qui borde la pièce d'eau, et où sont trois arbres; mais les broussailles et les joncs qui silhouettent leurs pointes sur le cristal de l'eau, principalement à côté de la rangée de pieux tout à fait au rez du cadre en bas, sont très-vivement et très-spirituellement touchés. Derrière les trois arbres, un bateau de profil, presque dissimulé dans les demi-teintes; puis le petit cygne, le cou allongé sur l'eau; puis une passerelle et une échappée de lointain. Le tronc d'arbre brisé qui se dresse vers le milieu de l'étang, aide à la série perspective depuis le terrain jusqu'au fond de ciel. En arrière de la maison, dont la face vivement éclairée se mire dans l'eau, le moulin avec ses deux roues et quelques pilotis; la face du moulin donnant sur l'eau est en planches grises, superposées en trois rangées.

Le flanc de la maison tourné vers le chemin, se trouve dans l'ombre; dans la peinture, on voit une petite femme, en manches rouges, accoudée à la demi-porte et regardant un petit personnage qui s'avance avec un pa-

quet sur le dos. Le toit de la maison est en tuiles rougeâtres, d'un ton superbe, qui s'harmonise avec les gris vigoureux du chemin et les gris perle de l'eau. Les deux grands arbres, plantés là au milieu du tableau, séparent toute cette partie gauche, qui à elle seule formerait un beau motif de paysage.

La maisonnette de droite a aussi son toit rouge. La roue d'un moulin y est attenante par derrière, sur un ruisseau assez étroit, bordé d'une rampe rustique le long du chemin, et, de l'autre côté, baignant le gazon à la lisière d'un bois. Le chemin, très-large à droite en avant, se bifurque bientôt pour conduire aux deux habitations, à celle sur l'étang et à celle sur le ruisseau; puis il s'étale en une sorte d'esplanade unie et découverte, extrêmement lumineuse, aboutissant à des pâturages vagues, semés de saules et de petits arbres argentés. C'est le cœur éclatant de la composition. On y distingue, sur un plan très-éloigné, deux figurines microscopiques, debout. Ces petits personnages, en plein soleil, sont prodigieux et resplendissent dans la peinture comme de petites pierreries dans un bijou.

Mais le personnage principal est un homme, vêtu de noir et portant sous le bras un paquet rouge, la main gauche appuyée sur son bâton, et qui vient, de trois quarts, sur la route, presque au premier plan. Il est encore dans la lumière, mais son chien qui le précède est déjà entré dans la partie ombreuse. Plus à droite, un autre homme est assis sur un des troncs d'arbres abattus, épars à cet angle inférieur du tableau.

La figure de l'homme debout, peinte avec une ampleur très-décidée, à 55 centimètres de haut. Elle est, ainsi que les autres, du maître qui en a fait souvent pour Hobbema et pour Ruijsdael, et qu'on désigne d'habitude comme étant Abraham Storck. Mais c'est là, suivant moi, une erreur évidente, quoique je ne sache pas nommer le peintre de ces figurines si librement tournées, si grassement modelées par quelques plans simples et quelques vifs accents de clair. Storck est toujours très-sec et très-froid; il n'a rien de cette harmonie onctueuse qui s'accorde si bien avec la peinture profonde et mélancolique de Hobbema.

La toile a 1 mètre 16 centimètres de large sur 80 centimètres de haut. La dimension, la composition, une exécution vigoureuse avec des empâtements solides dans les clairs, des tons fins et justes dans les rouges, les gris, les verts bleutés. Tout donne donc de l'importance à ce tableau qui malheureusement a poussé au noir dans les ombres du terrain et dans les masses de feuillage, et qui a aussi, il faut le dire, été repeint avec beaucoup de pesanteur en certaines parties, et justement dans la partie d'horizon si essentielle, au-dessus de l'étang. Quelques maladroi-

tes retouches ont également fait perdre la légèreté aux touffes des grands arbres ; l'air n'y circule plus partout entre les rameaux assombris ; cependant le grand arbre touchant à la droite du cadre a conservé sa belle couleur rousse et sa silhouette dorée sur le ciel.

Au premier coup-d'œil, il me sembla que j'avais déjà vu cette peinture. En cherchant dans mon souvenir, je me suis rappelé le Hobbema de la galerie du baron Steengracht, à La Haye. J'ai fouillé dans mes notes, et j'ai été bien surpris de trouver du paysage de cette collection une description si conforme au paysage d'Anvers, qu'on dirait le même tableau. Y en aurait-il deux presque pareils? L'un et l'autre sont originaux pourtant. Hobbema aurait donc répété deux fois cette riche composition.

J'ai consulté le Catalogue de Smith, et voici, en effet, qu'après le n° 87, *les Moulins à eau*, gravés par *Vinkeles*, dont la description s'applique exactement, jusque dans les moindres détails, au paysage d'Anvers, Smith ajoute : « Une peinture dont la description répond à celle qui précède, et qui est probablement la même, fut vendue dans la collection Goll van Frankestein, Amsterdam 1833, 1,930 florins; maintenant dans la collection de M. Steengracht. »

Le tableau de la vente van Frankestein serait-il celui qu'a gravé Vinkeles? J'avoue que je ne connais ni le graveur, ni sa gravure. Est-ce celui qui est chez le baron Steengracht? Où est le premier tableau décrit par Smith? Il faudrait éclaircir tout cela. Ce qui est certain, c'est que les dimensions données par Smith, 3 pieds 3 pouces (anglais) de haut, sur 4 pieds 3 pouces de large, ne sont point celles du tableau d'Anvers, large seulement d'environ 3 1/2 pieds (1 m. 16 c.). Il y a quelque temps que je n'ai revu le Hobbema de la galerie Steengracht, d'ailleurs très-haut placé et en mauvaise lumière. Je ne l'ai jamais examiné de près et bien à l'aise, comme celui d'Anvers, et je n'en ai pas pris les dimensions. Tenons donc que l'un des deux, je ne sais lequel, est une répétition de l'autre.

Reste à apprécier le tableau d'Anvers.

Pour qui connaît bien Hobbema, ce qui frappe surtout le regard comme signe de reconnaissance, après le sentiment mystérieux et intime de la nature, après la touche perlée, juste, ferme, vive et spirituelle, c'est une qualité de couleur incomparable dans les tons rosâtres, dans les gris souris, et surtout dans ces verts glauques qu'on peut appeler le vert marin, et qu'offrent certaines plantes des dunes de mer, si fines et en même temps si profondes de couleur. Ce vert caractéristique de Hobbema, dans les prairies, *turfs*, herbages, halliers, haies, saules et petits arbres, a quelque chose du vert Véronèse, clair et tendre, mais *plein* si l'on peut ainsi dire, et un peu argenté.

Cette qualité particulière du coloris est extrêmement notable dans les œuvres de sa belle manière, claire et légère, vers 1663 environ. Les Hobbema des collections de lord Hertford, de lady Peel et d'autres, en sont de beaux exemples. Mais le maître a aussi une manière moins également lumineuse, où des ombres sourdes font davantage contraste aux clairs, où les masses de feuillages (qui d'ailleurs ont repoussé) tournent trop au brun, où les dessous et les fonds frappés de soleil sont glacés de bleu sur la trame verdâtre (peut-être est-ce aussi l'outremer qui s'est exagéré), où la touche est moins leste, où l'air enfin n'a pas acquis toute sa transparence. Pour moi les tableaux où l'on remarque cette exécution sont d'une première époque qui doit être placée vers 1650. C'est aussi l'opinion du docteur Waagen, qui constate les tons *bruns* et les tons *bleutés* du Hobbema de la collection de M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, dont il vient de rédiger un excellent catalogue, et il en conclut que le tableau appartient à la « première manière du maître. »

Smith a consigné la même observation dans deux passages de sa biographie de Hobbema : « On peut, dit-il, reprocher à quelques-unes de ses peintures inférieures une prédominance de tons *bruns*, spécialement dans les ombres (sans doute par l'effet du temps), et quelquefois une tendance à un gris froid. Il y a aussi parfois une certaine rudesse (*ruggedness*) dans les formes des arbres, comme si la végétation était rabougrie (stundted), ce qui, étant fréquemment répété, donne une apparence vulgaire à la nature et prouve chez l'artiste un manque de goût et de choix. » — Et ailleurs : « Hobbema n'a pas toujours peint également bien, et toutes ses peintures n'ont pas conservé leur brillant primitif et la pureté des tons, car une grande partie ont poussé au noir ; et, en certains cas, les *bruns* des terrains ont poussé au point de détruire l'harmonie de la peinture. Mais, malgré tous ces défauts, il a toujours un charme singulier qu'on chercherait en vain dans les œuvres de ses imitateurs. »

Le Hobbema d'Anvers est assurément de la première manière, et il semble d'abord un peu noir relativement aux autres Hobbema de la plus fine qualité, où l'air circule partout. Il est vrai aussi que les retouches semées en certains points du ciel à l'horizon, et dans le feuillé des arbres, contribuent à lui ôter de sa limpidité. Mais il serait facile de l'éclaircir, en enlevant cette espèce de voile formé d'huile grasse mêlée à de vieux vernis. Les Hobbema ne sont pas communs, il faut les prendre tels qu'on les retrouve, et, s'il est possible, les rendre tels, ou à peu près, que le maître les a faits.

Les plus habiles connaisseurs de l'école hollandaise, ceux qui ont vu le plus de Hobbema, ne sont pas encore très-forts sur la série chronologique

de son œuvre et seraient assez embarrassés de dire les étapes successives de son talent, depuis son origine jusqu'à sa fin ; on ne sait même pas où commence la série, ni où elle finit. De dates bien authentiques, on n'a, je crois, que celles de 1657 à 1669. Mais, si Hobbema est né, comme c'est probable, vers 1625, n'a-t-il pas peint pendant une quinzaine d'années avant la première date constatée sur une de ses œuvres ? Et, sans aller, jusqu'à la date extrême, que Smith a cru lire sur le tableau de la galerie Robert Peel, on peut bien supposer que Hobbema a peint encore dix ans après la dernière date authentique, 1669. Il a dû avoir *trois* manières, — c'est fatal, — une époque où le talent se cherche et se formule, une seconde époque où il s'est trouvé et où il éclate, une époque suprême où le style s'exagère et marque davantage les tendances dangereuses, tout en conservant les qualités primordiales et constitutives. N'est-ce pas là l'histoire de tous les maîtres, de toutes les écoles et de tous les pays, de Raphaël aussi bien que de Rembrandt, ces deux antipodes de la peinture, si différents l'un de l'autre, si admirables tous les deux ?

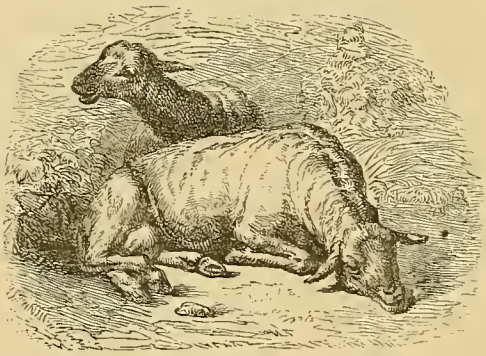
On ne connaîtra bien Hobbema que lorsqu'on aura classé d'après la chronologie son œuvre depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort, comme on l'a fait pour Raphaël, depuis le *Mariage de la Vierge* jusqu'à la *Transfiguration*, comme on le fait aujourd'hui pour Rembrandt, de 1630 à 1669.

En attendant, prenons note de toutes ses œuvres qui portent leur cachet d'originalité, quand même elles ne seraient pas absolument identiques à celles qui servent de type, parce qu'elles fixent le plus haut point de son développement. On trouverait encore en Belgique quelques autres Hobbema appartenant à sa manière primitive, la moins connue. J'aurai occasion de les étudier dans un travail sur les collections particulières de la Belgique. Mais il faut rapprocher du Hobbema d'Anvers un petit paysage appartenant à M. Pesez, de Bruxelles, et qui paraît être de la même période : il offre presque le même site, avec un moulin sur un cours d'eau où nagent les deux mêmes cygnes ; un chemin dont moitié est également dans l'ombre et moitié dans la lumière, et un bonhomme qui vient sur le chemin; au bout aussi, une percée lumineuse, avec les deux mêmes figurines microscopiques; à droite, un personnage pareillement assis sur un tronc d'arbre et à qui parle une paysanne debout ; ces figures sont assurément du collaborateur de Hobbema dans son tableau d'Anvers. Même qualité de tons dans les rouges des tuiles, dans les beaux gris des terrains, dans les coups de lumière sur les verdures ; même modelé ferme et spirituel dans les troncs et les écorces d'arbres, même assombrissement des parties massées de feuillages, des bruns noircis dans les ombres, des verts bleuis dans les fonds. Ce sont là autant d'indications

de cette première manière analysée par Smith et par M. Waagen. Je n'ajouterai pas que ces deux tableaux sont signés en toutes lettres, mais assez confusément, l'authenticité de ces signatures étant contestable. Cela d'ailleurs n'ajoute ni n'enlève rien au caractère de la peinture.

A présent, il faut dire que les Hobbema qui peuvent être en France,— s'il y en a d'autres que celui de M. de Rothschild, que j'ai eu occasion de voir autrefois, celui de M. de Mecklenburg, s'il y est resté, et mettons le petit morceau du Louvre, — sont peu connus en Europe, et qu'il serait très-intéressant de les faire connaître, au moins par une nomenclature, aux amateurs étrangers qui aiment le grand paysagiste hollandais. On rassemblerait ainsi les documents indispensables pour arriver à rédiger le catalogue de l'œuvre de ce maître sincère et original.

W. BURGER.



AMATEURS FRANÇAIS

LAFONT DE SAINT-YENNE

Bien que beaucoup moins connu que les Crozat, les Mariette et les Caylus, Lafont de Saint-Yenne doit être comme eux compté au nombre des amateurs les plus recommandables du XVIIIe siècle. Ce n'est point aux mêmes titres que ces riches Mécènes, qu'il a droit à la reconnaissance de l'histoire de l'art : il ne fut ni collectionneur, ni protecteur des artistes. Mais, plus désintéressé, plus pratique dans ses vues, et vivement préoccupé du progrès de l'art à son époque, surtout de l'embellissement de la ville de Paris et de la conservation de ses monuments, il sut exercer, par ses démarches et par ses écrits, remplis d'une critique judicieuse et modérée, la plus salutaire influence sur l'administration et sur le goût du public. Il nous a donc paru utile de rechercher et de rappeler les principaux services rendus par cet amateur distingué, sur la vie intime duquel on manque malheureusement de détails.

On sait seulement que Lafont de Saint-Yenne fut membre de l'Académie de Lyon, qu'il dessina pour les manufactures de tapisseries de cette ville et aussi pour celles de Tours. En outre, il nous apprend lui-même, dans l'un de ses ouvrages, qu'il séjourna longtemps en Flandre et en Hollande, où il visita les nombreuses collections des chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'Italie, de l'Allemagne et des Pays-Bas. Mais c'est certainement à Paris qu'il passa la plus notable partie de sa vie. Il y publia ses ouvrages, dont la liste assez considérable est donnée par Quérard dans sa *France littéraire*.

Les uns, comme les dialogues intitulés : *L'Ombre du grand Colbert* et le *Génie du Louvre* (1752), sont relatifs à l'entretien et à la restauration des plus beaux monuments ; les autres, tels que les *Réflexions* et les *Sentiments sur la Peinture* (1747), sont les premières, et non les moins judicieuses critiques des expositions des artistes du temps au *Salon* du

Louvre. Les idées les plus sages, les propositions de réformes les plus utiles abondent dans ces écrits devenus rares.

Parmi celles qui devaient porter leurs fruits, figurent en première ligne les justes réclamations de Lafont, relatives à l'état d'abandon dans lequel était laissé le Louvre à cette époque, réclamations qui eurent pour résultat les réparations et la couverture urgentes pour la conservation de ce splendide palais.

Le dialogue intitulé *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris* (1752, 2e édition) est orné d'une charmante petite vignette signée D. L. F. *inven. Eisen idæam expres. Le Bas ære cælav.* Voici l'explication que donne Lafont lui-même de ce frontispice :

« La Ville de Paris y est désignée sous le simbole d'une femme couronnée de tours, et par le cartouche de ses armoiries que tient auprès d'elle un petit Génie. Elle est dans une attitude suppliante au pied du buste de Louis XV, à qui elle montre l'état déplorable du Louvre et de son superbe Frontispice déshonoré par une multitude de Bâtiments ignobles et indécens qui en ôtent la vûe aux habitants et à toute la Nation. A ses pieds est le Génie qui personifie le Louvre, couché sur la poussière, prêt à expirer de douleur, atterré et écrasé sous le poids de l'insulte et de l'humiliation : on le connoît à son plan que l'on voit auprès de lui. Sur le devant est l'Ombre de Colbert, Ministre le plus zélé qu'ait eu la France pour la gloire de sa Patrie et de son Roi, et par les soins duquel a été élevé cet incomparable monument; on a mis sur sa tête la couronne Civique. Et quel Romain l'a jamais mieux méritée ! Son action est le moment où il se précipite au centre de la terre, foudroyé par l'aspect de l'état présent du Louvre et du mépris de la Nation pour le plus beau morceau d'Architecture que l'esprit humain ait encore imaginé. On a représenté dans le fond une partie de cette magnifique façade, dessinée[1] d'un bâtiment vis-à-vis, mais telle que les passants n'ont pas même la consolation de la voir.

« On aurait pû donner dans une autre planche la vûe de l'intérieur du Louvre, et des Bâtimens élevés depuis quelques années dans le milieu de la cour, qui semblent également insulter le Souverain, son Palais et la Nation; mais leur aspect n'aurait servi qu'à renouveler les cris de tous les citoyens sur leur existence. »

Est-il besoin de rappeler au lecteur que, malgré les réclamations d'un homme de goût, ces constructions devinrent tout un quartier, qui subsista jusqu'à ce qu'un décret de l'Assemblée constituante eut voté, de nos jours, l'achèvement du Louvre?

Dans ce dialogue, la Ville, le Louvre et l'Ombre du grand Colbert prennent tour à tour la parole. Le Louvre exprime les plaintes de l'oubli et de la dégradation dans lesquels il tombe; la Ville se défend de son

1. Notons, au passage, que c'est à Lafont que le dictionnaire doit l'orthographe du mot *dessin*, « signifiant le contour de la figure humaine, ou le canevas d'une pensée que le peintre a jetée sur le papier, » et qui jusqu'à lui s'écrivait *dessein*, ou même *desseing*.

mieux, et l'Ombre irritée de Colbert « sort un instant de cet heureux séjour où habitent les ministres qui ont été jaloux de l'honneur de leur patrie et de la grandeur de leur roi, » et s'indigne du spectacle que lui offrent et le Louvre et Paris tout entier. Nous ne saurions suivre les trois interlocuteurs dans les développements toujours intéressants et toujours sensés de leur débat, mais nous en détacherons quelques notes qui, outre l'intérêt historique qu'elles offrent, semblent être aujourd'hui encore de circonstance, dans un moment où l'on modifie incessamment la physionomie de la capitale.

Après avoir restitué à Perrault la gloire d'avoir conçu le plan de la colonnade du Louvre, que ses détracteurs attribuaient injustement à Le Veau, Lafont de Saint-Yenne expose en ces termes un projet qui aurait dignement complété cette belle façade :

« Quoique les dessins du Cavalier Bernin pour la façade du Louvre n'eussent point été agréés, il fut cependant décidé que l'on exécuteroit celui qu'il avoit fait du monument pour la grande Place en face de ce Palais, et proportionné à sa largeur. L'église de Saint-Germain devoit être abbatue et rebâtie tout auprès. Dans cette place s'élevoit un Rocher d'environ cent pieds de hauteur, dont la masse énorme et savamment bizarre était décorée de Fleuves, de Divinités maritimes, de Tritons, etc. Les torrens d'eau qu'ils vomissoient s'alloient précipiter dans un immense bassin d'une forme singulière, revêtu de marbre et élevé de quatre à cinq pieds. L'eau de ce bassin eût été ensuite distribuée en plusieurs endroits de la ville. Une figure de Louis XIV, d'une proportion très-gigantesque, auroit terminé tout l'ouvrage, dont l'idée étoit digne de son auteur. L'enceinte de la place étoit portée jusqu'à l'alignement du Pont-neuf, et fermée par des grilles de fer appuyées d'espace en espace sur de gros massifs en forme de piédestaux quarrés qui auroient soutenu des groupes de figures. On auroit ménagé dans leur intérieur un logement pour des Sentinelles aux principales entrées. Les frises continues de grilles, et les couronnements des portes auroient été dorés, comme celles de Versailles et de l'Orangerie. »

C'est là qu'en ce moment on édifie une tour carrée destinée, espère-t-on, à faire oublier le défaut de parallélisme de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et de la nouvelle mairie. Les réflexions qui suivent, au sujet d'un autre monument, ne seront pas sans intérêt encore aujourd'hui.

« La composition de la porte Saint-Denis, bâtie en Arc de triomphe, est de François Blondel. Cette belle porte a trois ouvertures, dont celle du milieu, extrêmement élevée, sert au passage des voitures, et les deux latérales à celui des gens de pied, et leur sont très-nécessaires. Outre cette utilité particulière, elles ont encore été faites pour la simétrie et pour former un point de vûe agréable à la rue Saint-Denis et à son faubourg. Depuis quelques années, on a ôté au public le passage de ces portes, et l'on n'a pas rougi de les louer pour des boutiques dont l'étalage extérieur et ignoble forme le spectacle le plus indécent. »

Les boutiques ont disparu, mais si l'ombre de Lafont de Saint-Yenne

revenait pour un instant, que dirait-elle des grilles qui obstruent inutilement les portes latérales, et de ce réservoir public où vont se remplir les tonneaux des porteurs d'eau, et qui font d'un monument public une source incessante de dangers et d'immondices?

Lafont de Saint-Yenne n'eut pas toujours, même dans ces limites, la satisfaction de voir ses idées fructifier. S'il put encore, dans l'intérêt de la salubrité de Paris, faire adopter, avec l'aide de l'entrepreneur Outrequin, les premiers égouts voûtés, il échoua dans beaucoup d'autres tentatives, plus particulièrement relatives aux questions d'art. Du moins, ne lui fut-il point donné de vivre assez pour voir dégager, comme il le souhaitait, le portail de Saint-Gervais, ni les ponts et les remparts, des maisons qui les obstruaient. Vainement aussi il s'indigna des dégradations auxquelles étaient exposés les tableaux de la galerie de Rubens et les statues de Puget.

C'est grâce à son initiative enfin, qu'eut lieu au Luxembourg la première exposition des peintures anciennes du roi, en 1750, trois ans après qu'il en eut exprimé le vœu; on profita de son idée sans lui en attribuer spécialement l'honneur. A l'avantage de tirer de l'oubli et du désordre des magasins royaux les plus précieuses productions de la peinture, cette exposition joignait celui de fournir aux artistes et aux amateurs la meilleure source d'études.

Quand Lafont osa le premier faire part au public de ses jugements impartiaux et raisonnés sur les peintures exposées par les académiciens au *Salon* (de 1746) qu'il considérait, ainsi que Barrère plus tard, comme *la presse pour les tableaux*, il donnait, à notre avis, une nouvelle preuve de son zèle pour le progrès des beaux-arts.

« ..... Un tableau exposé, écrivait-il, est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement. Ce sont ceux du Public, les plus réunis et les plus équitables que l'on a recueillis et que l'on présente aux auteurs, et point du tout le sien propre. Persuadé que ce même Public, dont les jugements sont si souvent bizarres et injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit.

« Peu d'auteurs arriveront à une réputation de premier ordre sans le secours des conseils et de la critique non-seulement de leurs confrères, dont la plupart ne jugent des beautés et des défauts de leur Art que relativement à la froideur et à la sécheresse des règles, ou par une routine de comparaison à leur propre manière, souvent uniforme et répétée, mais par la critique d'un spectateur désintéressé et éclairé, qui, sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles. »

Parmi les peintres dont il sut le mieux caractériser le talent, dans son examen des tableaux du Salon, figurent surtout Nattier et Chardin.

« L'avantage que le sieur Nattier a sur la plupart, dans le genre du portrait, d'être un bon Peintre d'Histoire, lui donne celui d'une plus grande intelligence dans la composition du Portrait historié. Ses têtes ont beaucoup de force, la pureté de son dessin est très-remarquable. La belle entente de ses draperies, leur légèreté et leurs mouvements, leurs tons neufs et variés, le travail de ses ciels et la belle harmonie de l'ensemble, forment de ses Portraits de vrais tableaux. On lui demanderoit un peu plus de recherche dans le choix de leurs emblèmes vulgaires et souvent répétés.... Avant de finir l'article du sieur Nattier, je dois parler d'un de ses Portraits le plus à mon gré de tous ceux que j'ai vus de lui. Il est chez M. le Commandeur de G., dans le Palais du Grand Prieuré au Temple. C'est celui d'une dame de ses parentes, qui est estimé un chef-d'œuvre de perfections et d'agréments. Tout ce qu'on peut imaginer de grâce et d'élégance dans une phisionomie se trouve dans celle-là, et en même temps ce que le pinceau peut assembler de finesses dans l'artifice de la couleur et la séduction de ses effets est réuni dans cet ouvrage. »

Quant à Chardin, qu'il aurait dû ranger « parmi les peintres compositeurs et originaux, » il sait déjà démêler dans ses ouvrages les qualités que nous y admirons le plus aujourd'hui :

« Le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, et dont quelques-uns n'étoient dignes ni du choix de l'auteur, ni des beautés qu'on y admire ; ils lui ont fait cependant une réputation jusque dans les pays étrangers. »

Il n'est pas sans intérêt de noter que ce jugement sur Chardin a précédé les *Salons* de Diderot, l'enthousiaste admirateur du coloriste si juste et si fin et du charmant peintre d'intérieurs.

La nouveauté de cette critique, quelque modéré que fût l'auteur, ne rendit point indulgents les artistes, alors habitués aux plates louanges du *Mercure ;* excités encore par les nombreuses brochures qui bientôt pullulèrent à la suite du modèle, ils manifestèrent leur ressentiment envers celui qui le premier s'était permis de les juger, en le ridiculisant dans des charges et des caricatures fort vives.

L'une le représente sous la figure d'un aveugle, revêtu de la livrée de l'hôpital royal des Quinze-Vingts, comme l'indique la fleur de lis placée sur sa poitrine. Il est devant un chevalet, une plume à la main ; il tient aussi un papier où sont écrits ces mots : *Lettres sur les tableaux du Salon par le juge ordinaire.* Suivant Mariette, cette pièce anonyme aurait été dessinée et gravée à l'eau-forte par un artiste nommé Porcien. D'autres auteurs n'en attribuent que la composition à cet artiste et croient que la gravure est de Watelet, l'amateur. — Dimension : hauteur 290 millim., largeur 218 millim. — Il en existe une petite copie en sens contraire et anonyme, qui offre, croqués dans le fond, un portrait et un sujet relatif

à Apollon. — Hauteur 200 millim., largeur 130 millim. — Cette même composition a été gravée sur bois dans le *Magasin Pittoresque*, où elle est accompagnée d'une notice fort intéressante.

La figure reproduite par la *Gazette des Beaux-Arts*, d'après une eau-forte attribuée au comte de Caylus, nous paraît aussi représenter Lafont de Saint-Yenne occupé à examiner la fontaine des Innocents, et sans doute gémissant de la voir encombrée d'obstacles de toute espèce et exposée à tous les outrages. On voit même dans la gravure originale un chien, la patte irrévérencieusement levée, et qui paraît se soucier fort peu des beautés de la fontaine et tout aussi peu de son admirateur. Est-ce à ce chien, à la fontaine, ou au malheureux critique que fait allusion, au bas de la planche, ce jeu d'esprit, d'un goût assurément fort médiocre, sur le nom de Lafont de Saint-Yenne : La Fon — taine — de St-Innocent? M. Léopold Flameng, dans sa spirituelle et d'ailleurs si fidèle reproduction, a omis à tort ces détails significatifs. — Dimension de l'original : haut. 268 millim., larg. 215.

Citons enfin, comme dernières allusions à ce pauvre Lafont de Saint-Yenne, les petites vignettes satiriques qu'un artiste écrivain, plein de rancune, Nicolas Cochin, lui décocha dans ses obscurs *Mysotechnites aux enfers*, où il l'appelle du nom imaginaire d'*Ardelion*.

Nous ne saurions mieux terminer cette rapide esquisse, qu'en extrayant des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France et sur les Beaux-Arts* quelques lignes sur la mode des portraits mythologiques, qui joignent à un rare bon sens artistique la forme littéraire la plus piquante. Quoique le peintre ne soit point désigné, on reconnaît facilement J. M. Nattier et son école dans la victime de ce spirituel persiflage.

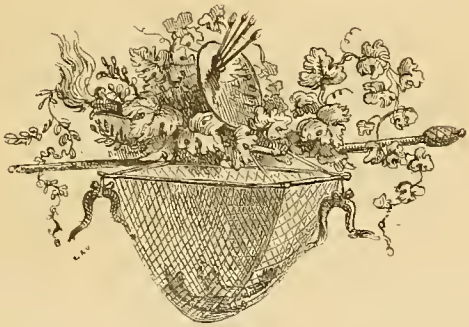
« Quel spectacle est comparable, pour une beauté réelle ou imaginaire, à celui de se voir éternellement avec les grâces et la coupe d'Hébé, la Déesse de la jeunesse? d'étaler tous les jours, sous l'habit de Flore, les charmes naissants du Printemps dont elle est l'image? Ou bien, parée des attributs de la Déesse des forêts, un carquois sur le dos, les cheveux agités avec grâce, un trait à la main, comment ne pas se croire la rivale de ce Dieu charmant qui blesse tous les cœurs? L'exemple des vraiment belles à qui les attitudes avantageuses de ces Métamorphoses ont encore ajouté une nouvelle beauté, a séduit les moins aimables. Elles se sont imaginées jouir des mêmes grâces dès qu'elles auraient les mêmes ajustements. Elles n'ont pas douté que la jeunesse d'Hébé les vengerait des insultes du Temps, le moins galant et le plus impoli de tous les Dieux, persuadées que notre sexe, toujours complaisant, forcé de voir en elles deux physionomies, préférerait celle de la Déesse enfantine à la Divinité douairière... Après tout, est-il une erreur plus pardonnable au beau sexe? Si la vieillesse est l'enfer des jolies femmes, au sentiment d'un des plus beaux esprits de la cour de Louis XIV

(M. le duc de La Rochefoucault), pourquoi les Arts, et surtout la Peinture, ne s'efforceront-ils pas de leur cacher les délices d'un état qui fait tout leur bonheur?

« Voici de quelle façon le goût de ces travestissements s'allume chés la plûpart. Leur prompt succès auprès des jolies femmes frappe vivement celles qui le sont peu. Elles s'informent avec avidité du nom de l'auteur de la Métamorphose. On vole chez lui. Il a peu de peine à persuader des miracles dont on est plus convaincu que lui-même. Il présente la liste de la Cour céleste. On choisit la divinité, on l'ébauche, on la finit. Enfin, elle fait son entrée dans le temple où elle doit être adorée; à peine arrivée, tout applaudit, tout crie, c'est vous-même, rien n'y manque que la parole. C'est beaucoup. Cette parole lui seroit souvent nécessaire pour dire je suis une telle. Enfin, l'extase et le ravissement finissent par celui du peintre, qui s'en retourne célébré, admiré et bien payé.

« Au reste, je n'ai point à craindre que nos Peintres en Portraits prennent en mauvaise part quelques réflexions un peu égayées à leur sujet, et qu'elles refroidissent la passion du Public pour ce genre de Peinture si fort à la mode. Tant qu'ils auront l'art de flatter leurs originaux avec assez d'adresse pour leur persuader qu'ils ne les flattent point, l'amour-propre chés les deux sexes est un garant assuré d'un succès constant et d'une fortune au-dessus de la médiocre. »

THOMAS ARNAULDET.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION DE LORD NORTHWICK

à Thirlestane House.

TABLEAUX, DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS ET MODERNES, MARBRES, CURIOSITÉS, ETC.

« L'Angleterre est pour les chefs-d'œuvre comme le tombeau pour les morts : sa porte ne s'ouvre point en dedans.. » a dit M. W. Burger, dans le livre où il a catalogué et annoté avec tant de soin les *Trésors d'art exposés à Manchester*. On ne saurait en effet, même après avoir visité cette splendide exhibition, se faire une idée exacte des trésors accumulés par les membres de l'aristocratie anglaise dans leurs galeries de Londres et dans leurs châteaux. Demeurant entre les mains de quelques familles, comme un patrimoine qui doit être transmis intact de génération en génération, et s'accroissant sans cesse, ils finissent par former de véritables musées, rivaux des collections publiques.

Lord Northwick, lors d'un voyage qu'il fit à Rome en 1792, avait été pris, ainsi qu'il l'a écrit lui-même, d'un ardent amour de l'art, qui fut le charme de sa jeunesse et devint la consolation de ses vieux jours. Il acheta sans relâche, et peu à peu remplit la demeure de ses pères, de dessins, de tableaux, de marbres, d'objets d'art de toute espèce. Bientôt une seconde maison fut également insuffisante à contenir ses acquisitions; lord Northwick acheta alors, à Cheltenham, à quelque cinquante milles de Londres, Thirlestane House, château dont tous les appartements furent convertis en galeries vitrées, et dont les ombrages même abritèrent des statues et des bustes innombrables.

Lord Northwick, suivant l'usage à peu près général en Angleterre, ouvrait généreusement sa galerie aux visiteurs, et l'on espéra même longtemps qu'il la léguerait à la nation; mais son testament fit évanouir ces espérances, et le marteau de l'*auctioneer* M. Phillips vient de la disperser aux quatre vents de l'enchère. La vente a duré vingt et un jours consécutifs, et a produit au delà de deux millions cinq cent mille francs. C'est donc avec la vente du cardinal Fesch et celle du maréchal Soult, l'une des trois ventes les plus importantes de la première moitié de ce siècle. Elle a cependant eu fort peu de retentissement en France. Le parlement anglais avait voté 10,000 livres sterling pour la National Gallery. Cette somme n'a point été entièrement couverte par les acquisitions. La France, faut-il l'écrire? n'y a été représentée que par quelques marchands intelligents. On sait cependant que nos galeries nationales, si riches en maîtres de toutes les écoles, ne possèdent aucun échantillon de l'école anglaise. Les Anglais tiennent à honneur de ne pas laisser passer le détroit aux toiles de leurs maî-

tres. Il est vraiment regrettable que l'on n'ait point saisi une si rare occasion d'en acquérir quelques-unes.

L'aristocratie des curieux, qui s'allie en Angleterre à celles du sang ou de la fortune, comptait là les noms les plus illustres, et à leur tête le marquis d'Hertford [1]. La Belgique, la France, la Hollande et l'Amérique même y étaient représentées par MM. Nieuwenhuys, Sarreri, Chippendale, Myers, etc.

La vente a commencé au château même du lord, à Thirlestane House, le 26 juillet 1859. Elle avait été précédée, comme c'est l'usage, pendant plus de trois mois, d'une exposition générale, où une affluence énorme de visiteurs de toutes classes était accourue, on peut le dire, de tous les comtés de l'Angleterre. Les meubles et les objets d'art étaient restés disposés dans toutes les pièces, comme du vivant du possesseur; mais lorsque la vente fut commencée, on apporta successivement dans la grande galerie les toiles ou les curiosités désignées au catalogue pour la vacation de chaque jour. Nous suivrons pas à pas l'*auctioneer* dans les divers appartements dont les murs allaient se dépouiller au bruit de son marteau, et faire pénétrer le lecteur dans l'intérieur d'une de ces grandes demeures de l'aristocratie.

Salon. — 30. *Salvator Rosa*. Paysage avec des rochers et deux figures sur le premier plan. De la collection de Th. Lawrence. 3,360 fr.

41. *Nicolas Berghem*. Un paysage montagneux. Dans le fond, la ville et le lac de Pérouse; sur le premier plan, des paysans ramenant les troupeaux du marché; ciel orageux. Signé et daté 1653, 10,140 fr.

52. *Claude Lorrain*. Paysage italien. Au milieu un pont; à droite sur le premier plan, deux personnages causant à l'ombre d'un arbre; à droite et à gauche, un troupeau de moutons et de bœufs, 7,800 fr.

Salle a manger. — 142. *Mazzolino da Ferrara*. Le Christ au prétoire. Le Christ conduit par Pilate descend dans une chambre du tribunal, où des prêtres excitent le peuple à demander sa mort. De la collection de M. Allan-Gilmore, Esq., 8,398 fr.

156. *J. B. Weenix*. Vue du parc d'un château. Sur le premier plan, une fontaine sur le soubassement de laquelle reposent des fruits et des fleurs; au milieu un singe effrayé par un faucon; à droite, sur le premier plan, un paon faisant la roue, 9,100 fr.

170. *Antonio Canaletto*. Scène des fiançailles du doge, sur le grand canal de Venise, 10,400 fr.

172. *Van Eyck*. L'adoration des Mages. La Vierge, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, est assise devant saint Joseph, sous le portique d'un grand bâtiment gothique à travers lequel on aperçoit un paysage; deux des Mages agenouillés lui offrent leurs présents, le troisième s'approche avec sa suite, 12,870 fr.

Boudoir. — 287. *Gonzalès Coques*. Portraits de famille, 7,800 fr.

Bibliothèque. — 321. *J. C. Hook*. Souvenir de Venise. Une jeune fille se penche à une fenêtre pour jeter une rose à un cavalier qui passe en gondole avec d'autres personnages. Ce tableau a été à l'Exposition universelle de Paris, 8,970 fr.

1. On cite de lui un mot charmant, dont il aurait accompagné l'envoi des magnifiques tableaux qui remplissaient, à l'*Exhibition de* 1857, une salle à laquelle on donna son nom. Comme ces tableaux attendaient depuis longtemps leur place dans la galerie que lord Hertford faisait construire : « Au fait, dit-il, je ne suis pas fâché d'envoyer mes tableaux à Manchester; ce sera pour moi une occasion de les voir. » Ch. Blanc. *Les Trésors de l'Art à Manchester*.

328. *Frost*, membre associé de l'Académie royale. Sabrina, 5,956 fr.

350. *Sir C. Eastlake*, président de l'Académie royale. Jeune paysanne d'Albano, conduisant à la messe sa mère aveugle, 3,510 fr.

351. *Patryck Nasmith*. Bivouac de Bohémiens dans les bois de Leigh. Tableau peint pour lord Northwick, 18,900 fr.

Parloir. — Nous n'avons point généralement, dans les habitations françaises, de pièce qui corresponde exactement au *parlour* anglais, situé ordinairement près de l'entrée; c'est dans cette pièce que l'on fume, que l'on lit les journaux, que l'on reçoit les importuns. C'est une sorte d'endroit neutre, c'est un degré entre le cabinet intime et le salon.

370. *J. Linnell*, membre de l'Académie royale. Paysage avec un troupeau de moutons qui gravit une montée; sur le premier plan des vaches conduite par un jeune garçon. Peint en 1849, 9,750 fr.

371. *Sir Thomas Lawrence*. Le portrait de Willam Pitt, debout et vu de trois quarts. Très-célèbre peinture, 3,640 fr. N'était-ce point là une occasion pour notre musée du Louvre d'acquérir un bel échantillon de ce brillant portraitiste?

375. *Sir Augustus Calcott*. Un étang avec moulin à eau. Sur le premier plan, un pêcheur, 7,100.

379 *T. Webster*, membre de l'Académie royale. Le Déjeûner, ou la Bêtise punie. Tableau renommé en Angleterre, peint en 1838 pour lord Northwick, 26,000 fr.

386. *W. Mulready*, membre de l'Académie royale. Le blessé de Waterloo. Célèbre peinture faite pour lord Northwick, 30,680 fr. On se rappelle le succès qu'obtinrent à Paris, à l'exposition de 1855, *le Loup et l'Agneau*, ainsi que les autres compositions de ce maître dont les Anglais se disputent vivement les rares ouvrages.

Chambre des paysages. — (Landscape room.) 417. *Camphuysen*. Une ferme hollandaise, paysage éclairé par le soleil couchant. Sur le premier plan, deux paysans examinent un taureau; à droite des vaches, et dans le fond, un gentilhomme et sa femme sont sur le seuil d'une chaumière; à gauche, dans le lointain, les bâtiments de la ferme et des fabriques. Ce tableau, qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, provient de la collection Solly, 13,260 fr.

440. *Guaspre Poussin*. Paysage richement boisé. Dans le fond des montagnes; sur le devant deux personnages assis, 8,320 fr.

456. *Murillo*. Jacob nourrissant d'écorces de saule les brebis de Laban. Célèbre tableau du palais de San Iago à Madrid, qui faisait partie d'une suite peinte pour un des ancêtres du marquis de Villamarque, 36,660 fr.

Galerie de la terrasse. — 539. *Guido Reni*. L'ange apparaissant à saint Jérôme. Le saint à l'entrée de sa grotte, tenant un livre ouvert et appuyé sur d'autres, regarde l'ange porteur des ordres divins, 9,100 fr.

551. *Pietro Perugino*. La Vierge, d'une beauté profonde et pénétrante, vêtue d'une robe rose, avec une draperie bleu foncé sur les genoux, est assise avec l'Enfant Jésus sur un trône; à leurs côtés saint Pierre et saint Jérôme. Ce tableau, peint pour l'église Saint-Jérôme de Lucques, était devenu la propriété du duc de Lucques. A la vente de sa collection, il fut acheté par lord Northwick, qui l'envoya, en 1857, à l'exposition de Manchester, 9,100 fr. M. W. Burger le catalogue comme ayant quatre pieds et demi de haut sur quatre de large, et le cite comme ayant été gravé.

555. *Cima da Conegliano.* Sainte Catherine. Figure debout vêtue d'une tunique verte, tenant une palme, un pied posé sur un fragment de roue dentelée, allusion à son martyre. Signé *Joannis Baptiste Coneglianesis opus.* Ce tableau était à l'exposition de Manchester, 20,800 fr.

565. *Girolamo da Treviso.* La Vierge assise sur un trône, tenant l'Enfant Jésus debout, entourée de plusieurs saints, dont l'un semble présenter le donataire du tableau agenouillé; dans le haut, une gloire d'anges. Ce tableau, qui avait été fait pour l'église Saint-Dominique de Bologne, est cité par Vasari comme le meilleur ouvrage du peintre; il vient de la collection Solly, et la Galerie nationale de Londres l'a acheté, 11,700 fr.

574. *Lorenzo di Credi.* Sainte famille. La Vierge assise sous un arbre tenant l'Enfant Jésus, qui étend les bras vers saint Jean agenouillé devant lui; dans le fond une rivière et des fabriques. A M. Barcker, 13,000 fr.

578. *Giulio Romano.* La naissance de Jupiter. Au milieu d'un paysage d'une végétation luxuriante, sa mère Rhéa lève le voile qui le couvre; des Nymphes l'assistent et les Corybantes agitent leurs instruments de musique; au fond le mont Ida. Ce tableau, qui a fait partie de la galerie d'Orléans, a été acheté par la Galerie nationale de Londres, 24,700 fr.

592. *Giovanni Bellini.* Sainte famille. La Vierge soutient l'Enfant Jésus sur une balustrade; à droite saint Pierre, à gauche saint Sébastien; dans le ciel trois anges. Signé du maître; 7,800 fr.

Miniatures. — 634. *Samuel Cooper.* Portrait du docteur Bate, vêtu de noir, 800 fr.

637. *H. Holbein.* Sir John Gage, vêtu de noir avec une chaîne d'or autour du cou. De la collection de Strawberry-Hill, qui, comme on sait, était le château de Walpole, 1,586 fr.

643. *N. Hilliard.* Lady Jane Gray, en noir et couverte de bijoux, 3,250 fr.

Marbres et bronzes. — 651. Buste de l'empereur Charles-Quint. Travail de la Renaissance, 852 fr.

659. Reproduction en bronze de la Vénus de Médicis. Travail florentin, 5,070 fr.

660. Apollon. Pendant du précédent, 4,290 fr.

Faiences italiennes. — 666. Un beau plat, représentant le martyre de saint Laurent, avec le monogramme G.O-B.O (Guido Baldo). Au revers, la description du sujet et la date de 1531, 7,670 fr.

Les *pierres gravées*, de la collection Poniatowski, et les *camées* et *intailles* des collections Gilmore et Thomas, n'ont rien offert de bien remarquable.

Miniatures. — 740. *Isaac Oliver.* Portrait du célèbre docteur Donne, vêtu de noir, 624 fr.

Pierres antiques. — 750. Minerve et Apollon, sous un arbre, regardant Nestor qui jette dans le casque d'Agamemnon les noms des guerriers grecs, dont un doit se mesurer avec Hector. Magnifique camée sur onyx, à trois couches, de la collection Poniatowski, 702 fr.

751. L'Aurore sur son char traîné par deux chevaux. Camée sur onyx à deux couches. Collection Poniatowski, 806 fr.

759. Un Priape, en jade vert, sur un socle d'argent, 858 fr.

Bronzes et objets d'art divers. — 763. Le Mercure de Jean de Bologne, reproduction en bronze de la Renaissance, 8,086 fr.

778. Une paire de magnifiques jattes en porcelaine du Japon, hauteur, 4 pieds 6 pouces (anglais), ornées de fleurs émaillées, médaillons dorés, 2,730 fr.

Miniatures [1]. — 789. *H. Holbein.* Louis XII, roi de France, en costume de représentation, de la collection de Strawberry Hill, 2,496 fr.

804. *Peter Oliver.* Portrait de lady Digby, collection de Strawberry Hill, 2,600 fr.

808. *Samuel Cooper.* Portrait de Richard Cromwell, daté de 1649, 2,080 fr.

Vestibule. — Il ne contenait point de toiles authentiques ou remarquables.

Salle de Giotto. — 881. *Sandro Boticcelli.* La Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus endormi, 4,030 fr.

890. *Timoteo della Vite.* — La Descente de Croix. Bel échantillon bien conservé de ce maître, dont les œuvres sont rares, 5,020 fr.

894. *Giotto.* La Mort de la Vierge. Tel est le hasard des ventes, ou telles sont les erreurs de l'enthousiasme, que ce tableau, chaudement recommandé par le catalogue et amoureusement décrit par M. W. Burger, n'a atteint que le prix modeste de 1,560 fr.

Chambre du Poussin. — 991. *Nicolas Poussin.* Vénus apparaissant à Énée. La déesse est soutenue en l'air par trois amours, les bras étendus; Énée contemple les armes qu'elle vient de lui apporter et qui reposent au pied d'un arbre. Sur le premier plan une figure de Fleuve et deux Naïades. Ce tableau gravé par Loir, provient des collections du prince de Carignan, Robit, et Simon Clarke, 6,370 fr.

996. *Giorgione.* Cupidon, qui s'est blessé lui-même avec ses flèches, se plaint à Vénus; de la galerie d'Orléans, où il a été gravé, 32,500 fr.

1001. *Titien.* Tarquin et Lucrèce. Célèbre tableau, acheté à la vente de Charles Ier par le roi d'Espagne, et rapporté de Madrid par Joseph Bonaparte, 5,970 fr.

1009. *Velasquez.* Portrait équestre de don Luis de Haro, avec un écuyer. Don Luis de Haro, marquis del Carpio, représentait Philippe IV au traité des Pyrénées, en 1678, 32,920 fr. Pour M. le baron James de Rothschild.

1016. *Murillo.* La vision de saint *Augustin* de Cantorbery. Ce tableau avait été peint pour les religieuses de Saint-Léandre, qui le vendirent, en 1810, à don Manuel Real, lequel le cédaau docteur J. Williams, en 1825; M. Standish l'acquit pour 600 liv. Il a fait depuis partie de la collection Dennistone, 6,770 fr.

Galerie du Parthénon. — 1060. — *David Téniers.* Fête de village. De la collection John Cave, esq , 6,900 fr.

1087. *Moretto da Brescia.* La Glorification de la Vierge. Ce tableau ornait autrefois le maître-autel de l'église San Jovito et Faustino de Brescia. Il passa depuis dans la collection du docteur Faccioli de Vérone. Acheté pour la Galerie nationale de Londres, 14,300 fr.

1094. *Nicolas Poussin.* Nymphes, Faunes et Satyres. Esquisse d'un fragment de composition pour l'éducation de Bacchus, gravée par J. Mariette, 7,800 fr.

1096. *Velasquez.* Une chasse au sanglier. Esquisse du tableau qui est à la Galerie nationale; elle provient de la collection de lord Cowley. 8,060 fr.

1120. *Salvator Rosa.* L'Umana Fragilità. Ce tableau fut acheté à Salvator lui-même par don Maria Chigi, frère du pape Alexandre VII. L'artiste a représenté la *Fragilité hu-*

1. Le lecteur doit s'apercevoir qu'en nous astreignant à suivre l'ordre des vacations en même temps que celui des appartements, nous nous trouvons forcé, aux dépens peut-être de la clarté, de répéter plusieurs fois le même titre de matière.

maine, sous la forme d'une jeune fille, assise sur un globe de verre. Sur son front, des fleurs délicates et frêles; elle caresse un enfant dans ses bras; à ses pieds, un autre enfant, dans un berceau, souffle des bulles de savon; derrière elle, un enfant met sournoisement le feu au lin qui garnit sa quenouille; la Mort plane au-dessus de ce groupe, grimaçante et terrible, et de sa bouche sortent ces mots solennels : « *conceptio culpa, nasci pœna, vita labor, necesse mori* », 8,580 fr.

1127. *Masaccio.* Son propre portrait « un peu plus petit que nature, en buste, de face; longs cheveux bruns, toque rouge, casaque d'un gris fauve, dans les tons de Vélasquez; fond sombre, uni. Le modelé du visage est ferme comme s'il était de bronze; demi-teintes et ombres très-sobres et très-justes; l'œil est bien ouvert, la narine ample et vibrante ; une vaillante tête, solidement charpentée. On sent déjà dans cette peinture je ne sais quoi du Giorgione[1]. » Acheté pour la Galerie nationale, 2,678 fr.

Galerie des modernes. — Dessins. — 1135. *D. Cox.* Paysage avec rochers et figures sur le premier plan, 2,100 fr.

Tableaux. — 1178. *Daniel Maclise*, membre de l'Académie royale. Robin Hood et les gardes forestiers, scène d'Ivanhoe. Lord Northwick l'avait acheté 500 liv. Il a été adjugé à M. Eckford, 33,930 fr.

1177. *W. Müller.* Vue d'Athènes, acheté par M. Agnews, 13,510 fr.

1182. *Richard Wilson.* La Villa de Cicéron. Célèbre tableau gravé par Woollett, qui provient de la collection de Mme Fitz Hughe, adjugé à M. Farrar pour 7,800 fr.

1198. *C. R. Leslie*, membre de l'Académie royale. L'Œuf de Christophe Colomb. A M. Rought, 27,820 fr.

1201. *Frost.* Membre de l'Académie royale. Diane et ses nymphes surprises par Actéon. Commandé par lord Northwick, qui l'avait payé 300 liv., adjugé à M. Eckford pour 17,550 fr.

1209. *E. M. Ward*, membre de l'Académie royale. La disgrâce de Clarendon. Lord Northwick l'avait payé 400 liv.; adjugé à M. Agnews pour 21,034 fr.

1110. *Daniel Maclise*, membre de l'Académie royale. Le mariage du comte de Pembroke, surnommé Strongbow, avec la princesse Éva. A M. Flatow, 44,200 fr.

Galerie principale. — 1498. *Albert Cuyp.* Portrait du comte d'Egmont, avec son chien favori, 7,800 fr.

1509. *Philippe Wouvermans.* Les misères de la guerre, de la collection Van Lankeren, d'Anvers, 36,910 fr.

1539. *Gentile Bellini.* Portrait de Mahomet II. L'artiste fit exprès le voyage de Constantinople, en 1458, pour exécuter cette peinture, 4,550 fr.

1576. *Fra Bartolomeo.* La Vierge, l'Enfant Jésus, et saint Jean, qui tient une coupe, de la collection Coesveldt, 13,260 fr.

1590. *Albert Cuyp.* Dans un splendide paysage, Pierre Both, premier gouverneur de Batavia, avec sa femme et un nègre qui tient un parasol; au fond, sur la mer, une flotte hollandaise, 23,920 fr.

Émaux de H. Bone. — 1613. La sainte Famille, d'après Raphaël, 4,680 fr.

1615. Portraits des comtes de Bedford et de Bristol, d'après Van Dyck, 3,926 fr.

1620. Portrait de lady Hamilton en Ariane, d'après la peinture de Mme Lebrun. Cet

1. W. Burger, *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857.

émail fut commandé par sir W. Hamilton, qui le légua au célèbre Nelson; celui-ci en parle dans ses mémoires, 18,200 fr.

1679. *B. Schidone.* Petite fille étudiant un alphabet. Tableau célèbre, qui était dans le palais de Capo di Monte, à Naples. 10,530 fr.

1690. *D. Téniers.* Laboratoire d'un alchimiste, 17,550 fr.

1692. *Guercino.* Le Christ et la Samaritaine. Ce tableau, du palais Balbi, à Rome, était passé dans la collection de sir Simon Clarke, 13,052 fr.

1694. *Giorgione.* Un concert dans la campagne. Ce magnifique spécimen de l'école vénitienne a été cité par M. Charles Blanc dans ses *Trésors de l'art à Manchester,* 19,500 fr.

1695. *Carlo Dolci.* Saint Jean écrivant l'Apocalypse, des collections Lucien Bonaparte et sir Simon Clarke, 52,260 fr.

1696. *Benvenuto Garofalo.* La lapidation de saint Étienne. Autrefois dans le palais Balbi, à Rome, 39,520 fr.

Tableaux venant de Northwick Park. — C'était une autre propriété du noble lord.

1709. *Lorenzo di Credi.* La Vierge et l'Enfant Jésus, 7,800 fr.

1711. *P.-P. Rubens.* Le Christ donnant les clefs à saint Pierre, en présence de ses disciples. Ce tableau ornait autrefois la chapelle funéraire de la famille Breughel, dans l'église de Notre-Dame-de-la-Chapelle, à Bruxelles. Il fut vendu en 1765, pour payer les frais de réparation de l'église, à M. Braamcamp; il devint ensuite la propriété de M. Van Lankeren, d'Anvers, à la vente duquel l'acquit lord Northwick, en 1833.

Nous terminons ici le compte rendu de cette vente mémorable et par les richesses qu'elle contenait et par la somme énorme qu'elle a produite. Nous ne conduirons le lecteur ni dans la salle à manger, qui regorgeait d'argenterie et de vaisselle, ni dans les garde-robes, encombrées d'effets, ni même dans la cave, dont le catalogue avait été rédigé avec les détails les plus attrayants.

Enfin, si nous avons passé sous silence trois tableaux attribués, avec toute vraisemblance, à Francesco Francia, et qu'un marchand intelligent a su conquérir pour la France, c'est que la *Gazette des Beaux-Arts* se réserve dans un prochain article de revenir sur ces spécimens intéressants d'un maître dont les œuvres authentiques sont si rares et si justement estimées.

PH. BURTY.

LA VICTOIRE ANTIQUE DE BRESCIA.

Plusieurs journaux ont annoncé l'arrivée prochaine à Paris d'un moulage d'une statue antique, offert par la ville de Brescia au gouvernement français. Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs un dessin de cette statue, découverte en effet près de Brescia, non pas récemment, comme on l'a dit par erreur, mais en 1826. Nous devons leur donner en même temps quelques détails précis à ce sujet.

Dès 1823, on avait déterré les restes d'un édifice antique situé sur la côte méridionale d'une colline que domine le rocher où s'élève Brescia. Cette découverte mit en émoi les antiquaires. Ils présumèrent tout d'abord que ce monument appartenait au premier siècle de l'ère chrétienne. Bientôt de nouvelles fouilles firent retrouver les fragments d'une inscription portant ces mots : IMP. CÆSAR VESPASIANVS AVGVSTVS. PONT. MAX. TR. POTEST. IIII IMP. X. PP. COS. IIII CENSOR.

Cette inscription, tout en confirmant les premières conjectures des savants qui

LA VICTOIRE ANTIQUE DE BRESCIA

faisaient remonter l'origine de l'édifice au règne de Vespasien, laissait beaucoup de points obscurs et le champ ouvert aux commentaires. Les discussions recommencèrent de plus belle. Qu'il nous suffise de dire ici que, d'après l'opinion qui paraît avoir prévalu, le monument en question était une basilique romaine, appropriée plus tard par les chrétiens aux usages du culte.

Ce monument avait renfermé des chefs-d'œuvre. En effet, trois ans après la première découverte, le 20 juillet 1826, en pratiquant de nouvelles fouilles, on trouva, sous un monticule formé de terre mêlée de charbon, un amas d'objets en bronze, dorés pour la plupart. C'étaient cinq bustes d'hommes de diverses grandeurs et d'une exécution remarquable; un buste de femme coiffée avec beaucoup de recherche; puis deux pièces de harnais, l'une en mauvais état, l'autre ornée de figures de cavaliers et de guerriers blessés; divers fragments d'un char et une statuette d'un haut-relief, représentant un prisonnier, qui devait adhérer à la partie antérieure du char; un bras provenant d'une statue de femme plus grande que nature; des morceaux d'une corniche portant des lettres gravées et des cercles ornés de moulures à leur circonférence, etc.; enfin, la statue en bronze représentant une Victoire, dont il nous sera bientôt donné de voir à Paris l'exacte reproduction.

Nous avons emprunté les détails qui précèdent à l'ouvrage qui a pour titre : *Museo Bresciano illustrato*, publié en 1833 à Brescia, ouvrage rédigé avec soin et accompagné d'un grand nombre de belles figures; mais nous ne nous sommes pas contenté d'en reproduire les jugements enthousiastes au sujet de la statue qui nous occupait particulièrement. Nous avons voulu connaître l'opinion d'un maître dont l'autorité ne sera contestée par personne. M. Duret, qui vit pour la première fois cette statue en 1828, n'a pas cessé depuis cette époque de recommander de la visiter aux artistes qui partaient pour l'Italie, et particulièrement aux élèves de l'École de Rome. Tout ce qu'il nous a dit de la statue de Brescia nous a confirmé la justesse des appréciations contenues dans le *Museo Bresciano*. La statue, y lit-on, est ajustée à peu près comme celle que l'on voit à l'extrémité des bas-reliefs qui se déroulent sur la colonne Trajane. Ce rapprochement de la Victoire de Brescia et de celle de la colonne Trajane est parfaitement fondé; et il convient d'ajouter que l'attitude, l'ajustement de ces deux figures étaient en quelque sorte consacrés; on les retrouve dans les bronzes, sur les pierres gravées et dans la plupart des monuments où la Victoire est représentée. Elle est ailée et a les bras étendus; sans doute, elle doit tenir d'une main un bouclier ou une table d'airain appuyée sur son genou, tandis que de l'autre elle y inscrit les noms des héros vainqueurs.

« Cette statue, ajoute l'écrivain italien, par la correction du dessin, par la grâce du mouvement et la noblesse qui s'y trouvent réunies, peut être considérée comme un chef-d'œuvre : c'est la perle du musée brescian. » C'est, en effet, nous disait M. Duret, un ouvrage des plus beaux temps de la sculpture antique : la gravure peut donner une idée de la beauté de ses lignes et de sa composition, mais non du mérite de son exécution.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

CONCOURS DES GRANDS PRIX D'ARCHITECTURE ET DE PEINTURE

ARCHITECTURE. — Programme : *Palais pour la Cour de cassation.*

« La Cour de cassation est un tribunal suprême. Par la nature de ses hautes attribu-

tions, ce tribunal doit se distinguer d'un palais de justice par une architecture plus imposante. — Ce palais, précédé d'une place publique, sera entouré de hautes plantations. Il se divisera en trois sections : la chambre des requêtes, la chambre civile et la chambre criminelle. — Chacune de ces chambres aura une chambre de conseil et un cabinet de président. La chambre criminelle devant servir aux assemblées générales de la Cour, sera d'une plus grande étendue : elle devra contenir soixante siéges pour les magistrats, un siége pour le chef de l'État, un espace réservé au barreau et un autre pour un auditoire d'environ cent personnes. Les autres chambres, outre la place réservée aux avocats et au palais, devront chacune contenir quinze siéges pour les conseillers et le président.

Les chambres ou salles d'audience seront éclairées par des jours latéraux. Elles seront précédées d'une galerie ornée de peintures et de sculptures qui représenteront les principaux législateurs, magistrats et jurisconsultes ; des corridors ou petites galeries de communication, donneront un facile accès aux diverses parties de l'édifice. »

Nous ne suivrons pas le programme dans d'autres détails qui n'offriraient qu'un médiocre intérêt à nos lecteurs.

Les prix ont été décernés, le 17 septembre, dans l'ordre suivant :

1er premier grand prix : M. *François-Philippe* Boitte, de Paris, âgé de 29 ans, élève de M. Gilbert Saint-Père et Trouillet.

2e premier grand prix : M. *Charles-Alphonse* Thierry, de Paris, âgé de 29 ans, élève de M. Lebas.

Second grand prix : M. *Jean-Louis* Pascal, de Paris, âgé de 22 ans, élève de M. Questel.

Peinture. — Programme : *Coriolan chez Tullus, chef des Volsques.*

« Coriolan s'en alla droit à la maison de Tullus, là où de prime-saut il entra jusques au foyer, et là s'assit sans dire mot à personne, ayant le visage couvert et la tête affublée. De quoi ceux de la maison furent bien ébahis, et néanmoins n'osèrent le faire lever, car, encore qu'il s'en cachât, encore reconnaissait-on ne sais quoi de dignité en sa contenance et en son silence, et s'en allèrent dire à Tullus cette étrange façon de faire. Tullus se leva incontinent de table et s'en allant devant lui, lui demanda qui il était et quelle chose il demandait. *Alors Marcius se découvrit,* et après avoir demeuré un peu de temps sans répondre : si tu ne me connais point encore, Tullus, et ne crois point à me voir que je suis celui que je suis, il est force que je me décelle moi-même. Je suis Caius Marcius qui ai fait, à toi en particulier et aux Volsques en général, beaucoup de maux. »

Plutarque, *Vie de Coriolan*, traduction d'Amyot, 1655, page 363.

Les prix ont été décernés le 24 septembre dans l'ordre suivant :

Premier grand prix, M. Benjamin Ulmann, né à Blotzheim (Haut-Rhin), le 24 mai 1829, élève de MM. Drolling et Picot.

Second grand prix, M. Jules-Joseph Lefèvre, né à Tournan (Seine-et-Marne), le 14 mai 1834, élève de M. Léon Coignet.

Mention honorable, M. Frédéric-Théodore Lix, né à Strasbourg (Bas-Rhin), le 13 décembre 1830, élève de MM. Drolling et Biennourry.

ENVOI DES PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE DE ROME

PEINTURE.

M. Maillet, 4e *année*. Saint Remi.

« ...Une autre vertu le distinguait encore, sa charité pour les pauvres; son palais était constamment rempli de malheureux. Il eut un jour une occasion toute particulière de montrer la tendre compassion, et les vives sollicitudes qu'il avait pour eux. Au lieu de laisser distribuer aux baladins et aux jongleurs qui étaient présents, après une fête, les mets qui restaient d'une table, comme c'était la coutume en ce temps-là, il conseilla aux princes de les faire donner aux pauvres, animé par le double motif de soulager les malheureux et de manifester pour le vil métier de bouffon tout le mépris qu'ils méritent. » *Vie de Saint-Remi.*

M. Giacomotti, 4e *année*. Évanouissement de sainte Catherine, copie d'après la fresque du Sodoma, à Sienne. — Saint-Jean baptisant les Juifs dans les eaux du Jourdain.

M. Clément, 2e *année*. La Sieste, figure d'étude.

M. Delaunay, 2e *année*. La Colombe et la Fourmi. Figure d'étude. — Mort de la nymphe Hespérie fuyant la poursuite d'Ésachus, fils de Priam.

M. Sellier, 1re *année*. Un des esclaves de la famille Plautia, condamné à mourir de faim, invoque les Dieux, et leur promet un sacrifice s'il échappe à ce supplice. Figure d'étude.

M. Didier, 1re *année*. Deux vues prises dans les environs de Rome. — Enfants jouant avec un lézard.

DESSINS.

M. Soumy, 4e *année*. Études d'après nature. Jeunes pâtres gravissant un rocher. — Deux études. Jeune paysanne romaine. — Portrait d'après le Giorgione. — Fragment d'après le Jugement dernier de Michel-Ange. — Études d'après l'antique.

M. Gaillard, 2e *année*. La Cène, de Léonard de Vinci, d'après la fresque de Milan. — La Vierge, d'après le tableau de Léonard de Vinci, du palais Melzi, à Vaprio. — Portrait du Pérugin, tiré des peintures de la salle du Change, à Pérouse. — Portrait de Murillo, d'après l'original, peint par lui-même, galerie Corsini, à Rome. — La Madone, d'après le tableau de Jean Bellin, à l'école des Beaux-Arts, à Venise. — Portrait de Marie de Médicis, d'après Van Dyck, de la galerie Borghèse, à Rome. — La Madone, d'après le tableau de Raphaël, du palais Conestabili, à Pérouse.

SCULPTURE ET PIERRES GRAVÉES.

M. Chapu, 3e *année*. Triptolème, statue en plâtre. — Le Retour du soldat de Marathon, bas-relief.

M. Maniglier, 2e *année*. Vénus de Médicis, copie en marbre, d'après l'antique. Et tête de femme, étude en plâtre.

M. Dubois Alphée, 3e *année*. Pandore recevant la boîte fatale. — Discobole, d'après l'antique, étude en cire. — Transteverine, camée.

ARCHITECTURE.

M. Vandremer, 4e *année*. Projet pour un musée de province.

M. Bonnet, 4e *année*. Restauration du théâtre de Pompéi et des monuments environnants, 10 dessins.

M. Daumet, 3e *année*. Temple de la Victoire Aptère, à Athènes. — Le Parthénon, à Athènes, détails. — Théâtre d'Hérode Atticus, à Athènes, état actuel et essai de restauration.

M. Guillaume, 2e *année*. Propylées du portique d'Octavie, à Rome, 4 dessins.

LIVRES D'ART

Sulla scoperta ed introduzione in Italiá dell' odierno sistema di dipingere ad olio. *Memoria del Conte* Giovanni Secco Suardo. — *Milan*, 1858. *In*-8° *de* 180 *pages*.

L'érudition a ses partis pris : l'esprit de nationalité est le plus dangereux de tous. Depuis que l'Italie et les Flandres se disputent l'honneur d'avoir découvert la peinture à l'huile, les écrivains italiens ou flamands qui ont pris la parole sur la question n'ont pas manqué de tenir obstinément, ceux-ci pour van Eyck, ceux-là pour Antonello de Messine, pendant que la France et l'Angleterre, également désintéressées dans la découverte, se contentaient de juger les coups. M. le comte Secco Suardo est Italien. Mais il n'arrive pas armé de toutes pièces pour soutenir envers et contre tous l'honneur de sa belle. *Amicus Plato sed magis amica veritas*. L'Italie, dit-il, n'a pas besoin qu'on fausse la vérité à son profit pour pouvoir se dire la mère et la reine des Beaux-Arts. Il se fait le champion de van Eyck. Une telle bonne foi, trop rare chez les érudits, apporte dans cette question ténébreuse des lumières inattendues; sous le scalpel d'une raison tranquille on est étonné de voir à quels termes simples elle se réduit.

Connaissait-on avant van Eyck l'emploi de l'huile dans la peinture? Oui, sans doute. Le livre du moine Théophile (*Diversarum artium Schedula*) donne la recette. On se servait de l'huile de lin cuite et concentrée par des moyens artificiels. De là un produit visqueux, bon tout au plus pour la peinture en bâtiments, d'un emploi tellement long et ennuyeux d'ailleurs (*quod in imaginibus et aliis picturis diuturnum et tœdiosum nimis est*), que les peintres de sujets préféraient employer la gomme, ou la colle à l'œuf, ou la détrempe.

Qu'a donc inventé van Eyck? — Presque rien. Comme le remarque très-justement l'auteur du Mémoire, les inventions procèdent toujours du composé au simple. Van Eyck inventa tout bonnement de ne pas faire cuire l'huile de lin. Il l'employa à l'état naturel, c'est-à-dire crue, et, trouvant qu'elle donnait aux couleurs une meilleure trempe, il s'en servit dès lors de préférence à tout autre procédé.

Après avoir établi ce point si simple, et par là-même si difficile à établir, l'auteur discute une à une les opinions des divers écrivains qui, s'appuyant sur le passage de Vasari relatif à la découverte de van Eyck, l'ont interprété chacun à sa façon, selon les besoins de la cause. Cicognara, Émeric-David, M. Guichard, qui a fait une préface au traité de Théophile, M. Alfred Michiels, le savant Eastlake, le marquis Selvatico, le père Marchese, etc., viennent successivement s'asseoir sur la sellette. On est tout étonné de rencontrer en si docte compagnie le *dilettante* Stendhal, et lui-même eût été fort surpris de voir les quelques mots qu'il n'a pu s'empêcher de dire en passant sur la question, devenir l'objet d'une réfutation en règle.

Ce que l'auteur du Mémoire ne fait peut-être pas suffisamment ressortir à notre gré, c'est la partie technique de l'invention de van Eyck. L'emploi de l'huile de lin natu-

relle substituée à la détrempe ou à la colle, entraînait l'emploi d'un procédé nouveau pour l'application des couleurs sur la surface à peindre. Van Eyck n'a pas inventé l'aquarelle à l'huile, mais bien la peinture telle qu'elle se pratique de nos jours, avec ses empâtements, ses glacis superposés à sec, ses frottis de dessous, la liaison des teintes au bout du pinceau, tous procédés impossibles avec la détrempe, en usage seulement depuis van Eyck et par conséquent grâce à lui. En d'autres termes, la présence dans la peinture de van Eyck d'un nouveau mode d'application des couleurs implique l'emploi d'un nouveau liniment; et si ce n'est pas van Eyck qui a inventé l'un et l'autre, encore est-il qu'il y a une invention et un inventeur.

Qui sera cet inventeur? Antonello de Messine? Hubert van Eyck? ou tel autre? L'auteur du Mémoire examine tour à tour ces hypothèses, et, s'appuyant sur les dates et sur les faits, il conclut en faveur de Jean van Eyck.

Les écrivains qui s'étaient jusqu'ici occupés de cette question avaient procédé comme le moine Théophile. Ils l'avaient compliquée à plaisir. C'est en la simplifiant que M. le comte Secco Suardo la résout. La clarté est le principal mérite de son travail, et c'en est un grand dans une discussion d'érudition pure. Il aborde de front les points en litige, il discute pied à pied les objections, il dissipe les doutes par son bon sens. Et, comme en définitive, ce qu'il tend à prouver, est la chose la plus raisonnable du monde, on est heureux de voir qu'il a raison.

LÉON LAGRANGE.

— La décoration des chapelles de l'église Sainte-Clotilde, confiée à MM. Picot, Henri Delaborde, Lenepveu, Bouguereau, Brisset, Bezard, etc., est aujourd'hui presque entièrement terminée. Les échafaudages qui dérobent encore la vue des peintures de M. Bouguereau seront enlevés d'ici à peu de jours; celles de M. Brisset ne tarderont pas à être débarrassés à leur tour.

A l'église Saint-Sulpice, MM. Émile Lafont et Jobbé Duval ont récemment aussi terminé les peintures des chapelles qu'ils étaient chargés de décorer. M. Eugène Delacroix travaille encore activement dans une autre chapelle. M. Hippolyte Flandrin enfin, a presque entièrement couvert de peintures la partie supérieure des murs de la nef de Saint-Germain-des-Prés. Beaucoup d'autres travaux du même genre ont été achevés dans ces derniers temps, ou sont sur le point de l'être, dans divers édifices. Ils ne sauraient être oubliés. La *Gazette des Beaux-Arts* leur consacrera bientôt une série d'études spéciales.

— Notre correspondant de Berlin racontait, dans la dernière livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*, les efforts tentés à Breslau pour former dans cette ville un musée d'antiquités silésiennes. Il nous apprend aujourd'hui qu'une première collection, comprenant cinq cents objets environ, distribués dans trois salles, vient d'être ouverte au public.

— L'Académie des Beaux-Arts de Milan, dissoute le 11 septembre 1859, par un décret royal, va être reconstituée sur les bases du Statut pour les Académies nationales des beaux-arts, approuvé en 1803 par le vice-président de la république italienne, et maintenue plus tard en vigueur dans le royaume d'Italie.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE MARSEILLE

(*Suite.*)

Ce qu'on peut demander aux musées de province, en l'état où ils sont aujourd'hui, ce n'est pas une réunion de chefs-d'œuvre de toutes les écoles, mais un choix d'œuvres intéressantes pour le curieux et l'érudit autant que pour l'artiste, et surtout une série de peintures purement locales qui mettent en évidence des talents indigènes, inconnus partout ailleurs. A ce titre, le musée de Marseille a de quoi satisfaire les plus exigeants. La grande personnalité de Puget, personnalité méconnue aujourd'hui de quelques-uns, mais à laquelle on rendra pleine justice quand ses œuvres et sa vie seront pleinement mises en lumière, se montre ici sous un aspect tout nouveau. On oublie trop qu'avant d'être sculpteur, Puget était peintre. Sans une maladie qui l'arrêta à temps, il eût suivi ce qu'il croyait sa véritable vocation, il n'eût pas touché au marbre. Or, si le musée de Marseille ne possède ni le *Milon* ni le *Saint-Sébastien*, il possède quatre tableaux de Puget. On en chercherait vainement ailleurs. Ces quatre tableaux constituent donc avant tout un élément de haute curiosité.

Les deux premiers, le *Baptême de Clovis* et le *Baptême de Constantin*, ont été peints en 1652. Puget avait trente ans. Élève docile de Pietre de Cortone, il ne visait qu'à égaler son maître. De là, dans sa peinture, la recherche de certaines qualités qui ne sont plus pour nous que des défauts. Le *Baptême de Clovis* offre de plus un caractère singulier. Préoccupé de donner à ses personnages le costume de leur temps, Puget, un peu à court d'érudition, n'a pas su remonter plus haut que le XVe siècle, l'époque la plus reculée sans doute dont il eût connaissance, et ce n'est pas une mince surprise que de voir un Clovis troubadour recevoir le baptême en culottes de satin blanc devant une Clotilde coiffée d'un turban à aigrettes. Qu'eût dit M. Augustin Thierry? Les mêmes velléités de science por-

tant à faux se retrouvent dans le *Baptême de Constantin*. L'empereur est un simple général romain, et saint Sylvestre porte la tiare à trois couronnes et le manipule. Par là ces tableaux se rapprochent plus du genre que de l'histoire, ou plutôt ils rentrent dans les données de l'histoire comprise à la façon de Paul Delaroche.

De nombreuses restaurations, des accidents plus nombreux encore ont enlevé aux deux *Baptêmes* à peu près toute trace de valeur artistique. Il n'en est pas de même du *Salvator Mundi*. Exécuté deux ans plus tard, et dans des proportions plus vastes, le *Salvator Mundi* a conservé ses qualités. Ce sont des qualités tout italiennes, et presque uniquement génoises : un grand effet de couleur, un ton solide et transparent, une expression très-fine, de belles parties de nu, un dessin plus empreint de naturalisme que d'idéal. La peinture française du temps n'offre rien de semblable. Si l'on ne savait à n'en pas douter que ce tableau est de Puget, on serait très-éloigné de l'attribuer à un peintre de notre nation. Mais ici les preuves abondent. Non-seulement, les notaires de Marseille ont conservé les prix faits et les quittances relatives au *Salvator Mundi* et aux deux *Baptêmes*, mais ces trois peintures ont été le sujet d'un procès que nous raconterons quelque jour et qui n'est pas une des chroniques les moins curieuses du siècle dernier.

On retrouve dans le *Portrait de Puget par lui-même* cette main ferme et presque dure qui broie la couleur sur la toile et accuse le modelé par plans juxtaposés à la façon des méplats de la sculpture. On y retrouve aussi cette enveloppe de couleur chaude, soutenue d'ombres intenses, que Puget avait empruntée à l'Italie. La physionomie indique un homme de quarante ans. Il est malaisé d'en définir l'expression, mélange de rudesse native, de finesse acquise et d'ardeur inquiète. Sur le front plane le génie, et la conscience du génie se lit dans les yeux et la bouche. Une tradition locale attribue à Puget lui-même la sculpture du cadre très-riche qui entoure ce portrait. Il paraît plus vraisemblable de croire qu'il fut exécuté sous la direction du maître par François Caravaque, son élève, très-habile sculpteur en bois.

Une *Visitation* de François Puget proteste contre l'attribution que l'on pourrait faire au père des ouvrages du fils, et *vice versâ*. Les deux manières sont si tranchées, l'une carrée et puissante même dans l'incorrection, l'autre hésitante et molle, qu'il est impossible de les confondre.

Michel Serre[1] est encore un de ces peintres dont on chercherait en

1. M. de Ghennevières a consacré à Michel Serre, comme à Finsonius et à Daret, une longue et intéressante notice dans ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France*.

vain et le nom et les œuvres en dehors du musée de Marseille. Catalan d'origine, il s'établit à Marseille vers 1674, et il n'a guère peint que dans sa patrie d'adoption. Il y a laissé une énorme quantité de tableaux. Ce qui le caractérise, c'est l'aisance. On voit un homme qui n'est embarrassé de rien. Tous les secrets de son art lui sont familiers. Dessin, coloris, composition, clair-obscur, modelé, étoffes, mouvements, expression, tous les éléments de la peinture, il les possède et les met en œuvre haut la main. Habile, expéditif, rompu à la pratique, il ne recule devant aucun travail. Un portrait? le voici, *Sa femme et tous ses enfants.* — Une page d'histoire contemporaine? en voilà deux, *Deux épisodes de la peste de Marseille.* — Des tableaux d'église? il les improvise en un jour. Aussi les religieux d'accourir. Pour les Dominicains, *Saint Hyacinthe* et *Saint Pierre martyr.* — Pour les Chartreux, une immense *Apothéose de la Madeleine.* — Pour l'Oratoire, *quatre sujets de la vie de Notre-Seigneur.* — Les Carmes déchaux, les Minimes se disputent ses œuvres. Quant aux Capucins, c'est quatorze toiles qu'il leur faut, la légende tout entière du séraphique François, et en un tour de main, Serre a peint les quatorze toiles. — Aussi, avant la Révolution, pas une église, pas une chapelle à Marseille qui ne se fît gloire de quelque tableau de Serre. Aujourd'hui il en existe encore, aux Chartreux et ailleurs. La plupart se sont réfugiés au musée, où l'on en compte vingt-huit. C'est trop. Une douzaine suffirait à montrer Serre ce qu'il est : un coloriste d'inspiration, un faiseur puissant. Le reste devrait s'échanger avec d'autres musées de province contre des œuvres de valeur égale. Le Louvre même pourrait sans se déshonorer inscrire Serre sur son livret. Le musée de Marseille s'enrichirait ainsi de quelques bonnes toiles. Ces échanges, devenus familiers aux bibliothèques, ne présentent pas plus de difficultés en ce qui concerne les musées. Livres et tableaux sont également propriétés communales. Les mêmes règles qui président à l'échange des uns s'appliqueraient avec fruit à l'échange des autres.

Comme tous les Parrocel, Pierre Parrocel était originaire d'Avignon. C'est là qu'il a peint, en 1711, pour le monastère de la Visitation de Marseille, le *Couronnement de la Vierge*, placé aujourd'hui au musée, et regardé, au siècle dernier, comme son chef-d'œuvre. Jamais en effet ce maniériste ne s'est montré plus gracieusement maniéré : ce ne sont que bambins joufflus, angelots volant les mains pleines de fleurs. Un petit Jésus replet, perché sur un trône d'or, pose de ses petites mains grassouillettes une couronne d'or sur la tête de sa mère agenouillée devant lui. Elle a quinze ans, elle sourit et croise ses mains avec une grâce pudique. La scène se passe en plein empyrée; une couleur chaude et dorée enve-

loppe cette composition d'une dévotion facile et d'une poésie agréable.

Le paysage français du XVIIe siècle n'a pour représentants au musée de Marseille que Pérelle, auteur d'un petit tableau de *Ruines*, et Patel, mais Patel le fils. La signature *A*P PATEL et la date 1702, inscrites sous l'un de ses deux tableaux, le *Soleil couchant*, ne laissent à cet égard aucun doute. L'exécution d'ailleurs démentirait toute autre attribution. La réputation de médiocrité de Patel le fils, établie par Mariette, se trouve ici pleinement justifiée.

Une *Liseuse* de François De Troy le père, né en 1645 à Toulouse, et une *Jeune Fille* de Raoux, peintre de Montpellier, nous amènent à Jean Restout. Une même erreur a égaré ces trois coloristes, la recherche du ton roux, erreur commune aux coloristes français du XVIIe siècle. Au choix malheureux de cette dominante, Jean Restout joint un dessin maniéré qui exagère la longueur des figures. Toutefois sa *Vocation de saint Pierre* présente de bonnes parties.

Bien qu'il soit né près de dix ans avant Jean Restout, Nattier appartient plus que lui au XVIIIe siècle. Il cherche à asseoir sa couleur sur la base grise. Son *Portrait de Mme de Pompadour en Aurore*, d'un ton assez fin, manque cependant un peu de valeur et justifie le reproche de Bachaumont : — « Il ébauche bien et de bonne couleur, et quand il vient « à finir, il la gaste ; elle devient lourde et son travail paroît tout es- « tompé dans les chairs et indécis comme une teste qu'on regarderoit à « travers une gaze noire. » — Il ajoute : — « Son gendre, M. Toqué, lui « est bien supérieur, surtout dans cette partie (le portrait). C'est un « excellent peintre. » — Et M. de Bachaumont a raison. Le *Portrait du comte de Saint-Florentin*, que la ville de Marseille commanda à Toqué et qu'elle fit ensuite graver par Wille, en est la preuve. On y trouve ces qualités discrètes et sincères qui sont le propre et l'honneur de l'école française.

Si l'école française a pu conserver et développer ces qualités, si elle est devenue ce que nous la voyons aujourd'hui, la grande école de peinture de l'Europe, c'est au XVIIIe siècle qu'elle le doit. Le XVIIIe siècle a organisé en France l'enseignement artistique. Paris le possédait déjà. Le XVIIIe siècle en étendit le bienfait à toutes les provinces. Il fonda dans les principales villes des académies de peinture, de sculpture et d'architecture, qui, en groupant les hommes d'un talent déjà mûr, les investissaient vis-à-vis des talents à naître des fonctions du professorat. Comme Bordeaux, Rouen et Toulouse, Marseille eut son académie. Elle était placée sous la direction de Dandré Bardon, l'illustre Dandré Bardon, comme on disait alors, car à sa gloire de peintre il joignait une réputation d'écrivain. Nous

n'avons pas lu une ligne de ses livres, qui ne sont pas tous, dit-on, à dédaigner, mais nous sommes heureux de rencontrer au musée de Marseille un de ses meilleurs tableaux, le *Christ en Croix*, qu'il avait peint pour la grande salle du Palais de Justice. C'est une de ces œuvres pensées en couleur, c'est-à-dire où l'effet de la couleur n'est que l'expression d'une pensée. Ainsi a fait Prudhon dans son *Christ expirant*. Mais chez Prudhon le dernier rayon lumineux qui lutte sur le corps de l'Homme-Dieu contre les ténèbres de la mort l'éclaire également de la tête aux pieds. Dandré Bardon a enveloppé d'ombre la partie supérieure de son Christ; les jambes seules sont éclairées, en sorte que l'on sent pour ainsi dire descendre les ténèbres qui déjà voilent le ciel et qui vont s'épaissir sur la terre. Ces chaudes ténèbres, noyant de reflets ambrés le corps finement modelé du crucifié, c'est presque un trait de génie, et c'est aussi tout le tableau. Il serait puéril d'en détruire l'impression par des critiques de détail.

De l'académie de Marseille il reste au musée un autre souvenir, une *Bataille* d'un peintre bien ignoré, si ignoré, qu'on ne sait à quelle patrie le rattacher, Pierre Verdussen. Né à Marseille, selon les uns, Verdussen, d'après les autres, serait mort à Avignon en 1763. Sa vie se passa presque entière au service du roi de Sardaigne, qui l'employa à peindre les batailles livrées sous ses yeux. Celle du musée de Marseille, peinte en 1762, est intéressante par sa couleur toute française; couleur fine et claire, qui n'a rien de commun avec les effets noirs des Bourguignon et des Rugendas. La composition a du feu, l'expression est vivement sentie, et l'on voit briller dans le dessin, peu soucieux de correction savante, cette pointe d'esprit que le XVIIIe siècle seul a connue.

Henry, d'Arles, se rattache également à l'académie de Marseille. Élève de Joseph Vernet, il a imité la manière du maître, sans souci de démêler sa personnalité. Le musée de Marseille possède assurément son chef-d'œuvre. Si le petit *Naufrage* qui porte son nom et la date de 1756 n'était pas signé, on l'attribuerait volontiers à Joseph Vernet lui-même. — Une *Tempête*, plus grande de dimension, mais d'une imitation plus lâchée, nous met sur la trace d'un autre élève de Vernet. On lit contre un rocher ce nom et cette date : « P. Wallaert 1784. » M. Clément de Ris, égaré par une analogie phonétique, a contesté l'authenticité de cette signature, et il a attribué ce tableau au chevalier Volaire, le plus connu des imitateurs du peintre des *Ports de France*. Mais, outre que la peinture du chevalier Volaire, très-caractérisée, n'a aucun rapport avec l'exécution de ce *Naufrage*, le nom de Wallaert n'est pas si impossible qu'on veut bien le dire. La collection du *Musée Français* donne le nom de D. Wallaert comme dessinateur des marines gravées d'après Joseph

Vernet. On le rencontre aussi, tantôt avec cette initiale, tantôt avec celle de Pierre, dans quelques catalogues de vente du commencement de ce siècle, et l'un d'eux (vente Bruun-Neergard, 1814) le dit né à Lille.

Plus malheureux encore que Wallaert, Étienne Parrocel s'est vu récemment contester l'existence sur pièces probantes. — En dépit des documents, il faut admettre qu'il a vécu, ne fût-ce que le temps de peindre son *Saint François Régis* du musée de Marseille, et de le signer en toutes lettres : — « Stefanus Parrocel, pinxit Romæ, 1739. » — Nous espérons, grâce aux notes qu'a bien voulu nous fournir M. Achard, archiviste du département de Vaucluse, être en mesure bientôt de rendre à ce disgracié l'état civil qu'on lui conteste. Non-seulement il a existé, mais son tableau prouve qu'il a été un assez bon peintre.

Depuis Diderot, Pierre est au ban de l'opinion publique. Le *Martyre de saint Étienne* n'est pas de nature à le relever du blâme dont l'a flétri l'auteur des Salons. Vien, qui a eu le mérite d'entr'ouvrir la porte que David a poussée pour y faire passer ses *Horaces*, Vien était en 1753 beaucoup plus près de Pierre que de David, lorsqu'il peignit, pour l'église Saint-Ferréol de Marseille, les deux immenses toiles recueillies au musée, la *Piscine* et le *Centenier*, œuvres communes et lourdes. Nous préférons de beaucoup le tableau de Lagrenée que Marseille doit à la générosité du marquis d'Arbaud de Jouques, *l'Amour enchaîné par les Grâces*. Là, du moins, se retrouvent les vraies qualités du XVIIIe siècle, le sentiment de la femme et la fraîcheur du coloris. Elles se retrouvent encore, revêtues d'un charme de plus, dans une esquisse de Fragonard qui a appartenu à M. Marcille. Vendue à sa mort 240 fr., le marchand qui l'acheta eut l'idée de la proposer à la ville de Marseille à cause du sujet, et, à cause du sujet, la ville en fit l'acquisition. C'est, en effet, une allégorie, — une ville maritime entourée du commerce, de la navigation, de l'abondance, etc. — Mais c'est une allégorie à la Fragonard, c'est-à-dire un groupe de figures de fantaisie mêlées avec grâce, indiquées à grands traits, et baignées amoureusement dans les vapeurs d'une couleur laiteuse.

Si le plaisir que causent les Lagrenée et les Fragonard est, aux yeux des rigoristes, un péché, hélas! la pénitence n'est pas loin. Un prix de Taraval, *Job sur le fumier*, il n'en faut pas davantage pour désirer ardemment que l'École des beaux-arts se décide à combler une lacune dans la série des prix de l'ancienne académie. Le musée de Marseille, en perdant Taraval, ne perdrait rien, et la collection de l'École se compléterait d'une médiocrité.

Avec la fin du XVIIIe siècle, voici venir le règne de la gravité. Adieu

le sourire et les grâces! David arrive, et son école rigide le suit. De David le musée ne possède rien, et c'est dommage, car enfin David est David; mais en revanche, voici ses adhérents et ses collatéraux, Peyron et son élève Monsiau, Tardieu, Langlois, Dufau. Il y a toutefois dans le tableau de ce dernier, *Gustave Wasa haranguant les Dalécarliens*, une telle sincérité de costume et une étude si consciencieuse des têtes, que la roideur académique se laisse prendre pour la naïveté d'un art au berceau. On croit avoir sous les yeux une peinture dalécarlienne.

Si Mallet, au milieu de ces temps de nivellement artistique, a presque su se créer une individualité, c'est aux leçons de Prudhon qu'il le doit; mais le tableau du musée de Marseille, *la Nature et l'Honneur*, n'a gardé qu'un bien pâle reflet des leçons du maître. On y voit combien les défauts de l'époque convenaient peu à la peinture de genre. Une exécution précieuse, aussi remarquable que celle d'un Miéris, fait tout le mérite de cette petite toile ultra-royaliste, qui obtint au Salon de 1817 un succès d'opinion. — Au même Salon figurait la *Vue de la Cava*, du chevalier de Fontainieu, que nous ne citerions pas si son auteur n'appartenait à l'histoire de l'art marseillais.

S'il est curieux de savoir ce que deviennent les vieilles lunes, il ne l'est pas moins de constater au sein de quelles ténèbres s'éteignent en province les derniers rayons des gloires parisiennes. Paris saluait déjà Gros et Géricault, quand à Marseille Augustin Aubert, directeur de l'école, conservait pieusement les plus mauvaises traditions de la réforme académique. Son *Sacrifice de Noé* lui mérita cependant, dit le livret, une médaille d'encouragement accordée par le roi. — Malheureuse France! malheureux roi! — Augustin Aubert a eu un mérite, celui de former Papéty. Le premier tableau de l'élève dut faire tressaillir de joie son vieux maître. Ce tableau, le *Christ bénissant les enfants*, nous l'avons vu, et il est à regretter que le musée ne l'ait pas acquis. En mesurant la distance qui sépare cette œuvre informe de la *Vierge consolatrice*, on eût compris combien Papéty a eu à travailler pour dépouiller l'uniforme suranné, endossé à l'école d'Aubert. La transformation de son talent est expliquée par le *Ganymède*, étude sérieuse et sincère de la nature, exécutée à Rome sous la forte discipline de M. Ingres. Mais la *Vierge consolatrice* montre l'artiste arrivé à la plénitude de ses facultés, alors que, en possession d'un instrument docile, il peut s'élever jusqu'au domaine de l'idée sans craindre que l'exécution le trahisse. Dans ce tableau, d'un sentiment profond, tout est poésie simple et poésie moderne. Point de banalité, point de lieu commun. Un souffle d'Ary Scheffer a passé dans l'âme de Papéty,

mais la main de celui-ci, plus habile et plus rompue, a su accentuer son dessin avec précision, et donner à la couleur une assiette solide, une enveloppe harmonieuse. Mieux que le *Rêve du bonheur*, la *Vierge consolatrice* est le dernier mot du talent de Papéty, et c'est un des bons tableaux qu'ait pu produire un peintre du XIXe siècle.

Avec Papéty, nous voici de plain-pied dans l'art contemporain. Une *Madeleine* d'Ary Scheffer, aussi digne que d'autres études du même maître, de figurer à son exposition posthume, et une *Vue de Grenade* d'Engalière rappellent les noms d'artistes déjà morts. A la tête des vivants marche M. Ingres, représenté par une de ces œuvres modestes qu'on ne saurait trop multiplier dans les musées de province, une copie du *Mercure* de la Farnésine. Une copie de Raphaël par M. Ingres vaut bien des originaux, et certes, le gouvernement ne manque pas de bons ouvrages de ce genre. Les pensionnaires de l'école de Rome ne font autre chose, pendant les trois premières années de leur prix, que copier les grands maîtres. Les musées de province ne se plaindraient pas, si, de même qu'on leur envoie les plâtres moulés d'après l'antique, on leur envoyait ces reproductions, bien préférables aux soi-disant originaux dont on les gratifie chaque année. Au surplus insister de nouveau sur ce chapitre des envois, ce serait risquer de blesser la susceptibilité de gens honorables, artistes par état plus que par vocation, qui, lorsqu'ils vendent un tableau au ministère, n'ont pas la prétention de le proposer pour modèle. Or, c'est là le côté fâcheux des envois du gouvernement. S'ils ne tenaient que de la place, on trouverait un biais. Mais ils viennent de Paris, revêtus d'une sorte de consécration officielle, et c'en est assez pour que la foule les admire de confiance, pour que les jeunes artistes de province les copient, les étudient, s'en inspirent. Ainsi s'opère, de par le pouvoir, et bien malgré lui, sans doute, la propagation officielle de la médiocrité.

Un *Paysage* de M. Lavieille, la *Mort de Turenne* de M. Philippoteaux, une fantaisie évangélique de M. Hamon, la *Lisière de Forêt* de M. Anastasi, le *Tibère à Caprée* de M. Gendron, le *Mercredi des Cendres* de M. Stevens, un *Intérieur d'église* de M. Dauzats, et l'*Inondation de Tarascon* de M. Bouguereau, tels sont, avec le *Mercure*, de M. Ingres, sur les vingt-huit tableaux envoyés par le gouvernement depuis 1814 jusqu'en 1858, les seuls qui puissent trouver grâce aux yeux d'un homme de goût. La ville de Marseille, dans les vingt-quatre acquisitions faites par elle, a aussi à se reprocher quelques non-valeurs. Mais on lui doit, outre le Sneyders et le Fragonard déjà cités, la *Vierge consolatrice* de Papéty, la *Madeleine* d'Ary Scheffer, une *Vue de Marseille* de M. Loubon, le *Quai Saint-Jean* de M. Ziem, une *Marine* de M. Aiguier, et une

LA CUEILLETTE DES OLIVES.

grande page maritime de M. Isabey. Quant à la société artistique des Bouches-du-Rhône, elle a donné, en 1853, un *Paysage* de M. Corot, et ce don doit lui faire pardonner bien des choses.

On le voit, par ce rapide aperçu, l'art contemporain est loin de présenter à Marseille un ensemble complet, ni même satisfaisant. Aix et Nantes possèdent des œuvres originales de M. Ingres. Il y a des tableaux de M. Delacroix à Bordeaux ; il y en a à Toulouse, à Tours, à Nantes, à Rouen : il n'y en a pas à Marseille. L'absence de Paul Delaroche se comprend mieux. Celle de M. Horace Vernet s'explique aussi. Mais que de noms à inscrire après ceux-là, depuis M. Decamps jusqu'à M. Troyon ! Et parmi les jeunes maîtres que chaque exposition voit grandir, combien dont les œuvres figureraient avec honneur dans un musée de province, et y seraient à la fois d'un bon exemple et d'un bon enseignement !

Une lacune bien plus considérable se fait sentir au musée de Marseille, lacune constatée dans tous les musées de province, à l'exception de celui d'Angers, nous voulons parler de la sculpture. Sans doute, voici bien une déesse égyptienne, des sarcophages chrétiens ; mais, de bonne foi, cela ne compte pas plus que la fameuse inscription phénicienne. C'est affaire à l'archéologie plutôt qu'à l'art véritable. Restent deux statues, trois bustes et quelques bas-reliefs, en tout sept noms de sculpteurs. Il est vrai que parmi eux figurent Puget et David d'Angers. Si devant les tableaux de l'auteur du *Milon*, des réserves étaient nécessaires, devant son médaillon de Louis XIV il n'y a plus qu'à admirer sans restriction. Jamais le type autocrate du grand roi n'a été rendu avec une puissance de réalité plus saisissante. Ce marbre sue l'orgueil. Il est curieux de le comparer au médaillon de cire conservé au musée de Versailles. Les caractères généraux sont les mêmes. Sur le front habite l'esprit — et l'ennui — des affaires. L'œil clignote sous l'impression d'une insensibilité absolue ; le nez saillit avec arrogance ; l'habitude du mépris fait grimacer la bouche ; une sensualité repue enfle les joues. La conscience d'une supériorité innée porte la tête en avant et en haut. Mais ce caractère de bestialité de la physionomie royale, que Saint-Simon a signalé, très-ressenti déjà dans le médaillon de cire, se trouve accentué ici avec la dernière netteté : le passage du front au nez présente une dépression à peine sensible. En somme, l'avantage demeure au marbre. La cire est étudiée avec un soin minutieux ; le marbre est touché de verve. Les cheveux volent, les dentelles frissonnent, le corps se termine : on voit passer le roi, d'un pas rapide et ennuyé, entre deux haies de courtisans. C'est que la main qui a pétri ce marbre tremblait d'enthousiasme. Puget était fier de Louis XIV. Il croyait à la grandeur du roi comme à la sienne.

A côté de ce médaillon si délicat et si puissant, on en peut placer un autre, sur lequel David d'Angers a modelé en terre le portrait de son ami Espercieux. Certes, les moyens sont bien différents. Et cependant une étroite parenté unit entre eux ces deux génies, Puget et David d'Angers. Tous deux ont demandé à la sculpture, non pas la beauté plastique, mais l'expression de la personnalité humaine; tous deux ont imprimé à leurs œuvres un cachet de réalité vivace, qui n'est que l'enveloppe du caractère moral. Ils n'ont jamais voulu la chair pour la chair, mais à force de fouiller les forces intimes de l'âme, il semble qu'ils aient trouvé la chair impuissante à les exprimer, et c'est ainsi qu'ils ont été conduits à en exagérer le mouvement et la forme.

Imagination plus reposée, talent plus froid, mais non dépourvu de force, Chardigny a su composer avec élégance deux scènes de la vie populaire en Provence, la *Pêche* et la *Cueillette des Olives*. La *Pêche* rentre dans les données de l'école : le nu y tient beaucoup de place, et le groupe pyramide, selon la formule. La *Cueillette des Olives* a plus de naïveté et d'originalité simple. Le caractère des têtes rappelle celui des têtes de Prudhon, et, le costume aidant, on peut croire que l'on a sous les yeux un pendant à la frise *des Vendanges*.

Le buste de Puget par Foucou n'offre pas une bien large prise à l'admiration, non plus que celui d'Espercieux par Carle Elshoëct. Voilà donc, de bon compte, deux portraits d'Espercieux. Que la mémoire de ce sculpteur estimable soit chère à la ville qui l'a vu naître, rien de mieux. Mais ne serait-il pas plus avantageux à sa gloire d'avoir, au lieu de sa tête peu sculpturale en somme, une œuvre originale de lui? Les plâtres de son *Philoctète* et de son *Jeune Baigneur* ne le représentent que d'une façon imparfaite.

L'une des deux statues de marbre qui ornent sans l'encombrer la grande salle du musée de Marseille a pour auteur M. Jaley, et se nomme la *Rêverie;* l'autre se nomme l'*Innocence :* elle a pour auteur M. Ramus. La première est une de ces œuvres sobres et agréables que produit en grand nombre la sculpture moderne; l'autre rappelle les espérances que le talent de M. Ramus donnait à son début.

Et maintenant, cette revue terminée, il convient de se demander si le musée de Marseille répond bien réellement à la destination d'un musée de province. Offre-t-il les ressources d'enseignement pour lesquelles il a été créé? — Certes, nous avons pu signaler plus d'un tableau remarquable qu'un jeune artiste étudiera toujours avec fruit, mais nous n'avons rencontré aucune de ces œuvres caractéristiques, seules capables d'exercer une influence décisive sur les esprits qui s'ouvrent à l'initiation de l'art, et

de déterminer une vocation. L'école italienne n'offre pas un modèle complet. L'école flamande, grâce à Rubens et à Jordaens, est mieux partagée. Aussi peut-on remarquer que les artistes marseillais, formés à l'école de leur ville natale, ont manifesté presque tous des instincts exclusivement coloristes. Il suffira de nommer M. Gustave Ricard. Et si aucun d'eux, dans l'expansion de son talent, n'a osé aborder la peinture historique, qui est et restera la grande peinture, c'est qu'il n'y a au musée de Marseille aucune grande et noble page propre à communiquer l'enthousiasme du vrai beau. N'est-ce pas aussi l'absence de bons guides qui a déterminé les paysagistes marseillais à se vouer uniquement à la reproduction d'une nature maigre et pauvre? La nature provençale, comme la nature de quelque pays que ce soit, comporte toutes les impressions. L'impression grande eût prévalu, si un Claude, si un Poussin eût enseigné à la comprendre, ou, sans chercher si haut, un Guaspre, un Salvator, un Ruysdael, un Huysmans. Enfin, dans un pays méridional où la beauté plastique conserve encore quelque réalité, la sculpture donnerait à Puget, ou seulement à Espercieux, plus d'un successeur, pour peu que le musée y poussât par de bons exemples. L'école de dessin possède, dira-t-on, tous les moulages d'après l'antique. — Sans doute. Mais, ne le sait-on pas? un plâtre se copie; le marbre seul inspire et parle à l'âme.

On nous pardonnera d'insister sur ce caractère, généralement peu compris, des musées de province, qui est cependant le principe même de leur fondation. Non, un musée ne saurait être un magasin, un bazar à serrer de vieilles choses. Dans une ville de province, le musée est l'école normale du goût public. Un beau musée crée des amateurs et des artistes. Pour ces derniers, il est de plus le complément des cours de dessin, ce qu'une faculté est à un collége. Où l'enseignement du professeur finit, l'enseignement des maîtres commence. Or, ces maîtres, ce n'est pas dans des gravures et des surmoulages que l'élève les doit chercher, c'est dans des œuvres originales portant l'empreinte vivante de leur individualité ou dans des copies qui soient elles-mêmes œuvres de maîtres. Que viennent voir à Paris les artistes ébauchés en province? que vont voir à Rome les artistes formés à Paris?—Les maîtres. Multipliez en province les œuvres des maîtres anciens et modernes, l'éducation des artistes y deviendra possible; des peintres et des sculpteurs s'y formeront et s'y établiront dans des conditions d'existence moins cruelles, et peut-être n'aura-t-on plus le crève-cœur de voir à toutes les vitrines de marchands tant de tableautins au rabais.

Ce n'est pas là une utopie. Les envois du gouvernement d'une part, de l'autre les acquisitions des communes peuvent amener ce résultat. Toutes

les grandes villes de province consacrent aujourd'hui une somme annuelle à l'achat d'œuvres d'art. Mais la plupart réservent ces fonds pour l'époque des expositions des sociétés artistiques. On a ainsi à peu de frais une petite pacotille. La ville de Nantes a fait mieux, ce nous semble, elle a envoyé cette année à l'exposition de Paris un délégué chargé de lui acheter un seul tableau, mais de le choisir bon.

Quant à la ville de Marseille, l'acquisition de la collection du château Borély, faite un peu à l'aveuglette, est néanmoins un acte dont il faut lui savoir gré. Un examen détaillé des tableaux et des statues qui composent cette galerie nous montrera les ressources nouvelles qu'elle vient apporter au musée de Marseille.

LÉON LAGRANGE.

PHILIBERT DE L'ORME

SA VIE ET SES ŒUVRES

Philibert De L'Orme[1], « Lyonnois, » ainsi qu'il se qualifie lui-même, et dont les ascendants ne sont point connus[2], est né en 1515, ou à très-peu près, car, dans la préface de son *Traité d'architecture*, publié en 1567, il dit : « Je vous advertiray que depuis trente-cinq ans en çà et plus, j'ai observé en divers lieux que la meilleure partie de ceux qui ont faict ou faict faire bastimens, etc. » Ce passage établit que les premières études de De L'Orme, en son art, eurent lieu vers 1530 au plus tard. Or, à l'âge de quinze ans, assure-t-il, il commandait déjà à trois cents ouvriers[3], et assurément, alors, il ne pouvait être qu'à son début dans la

1. Telle est la véritable orthographe de son nom, qu'on écrit abusivement en un seul mot aujourd'hui.

2. Callet (*Notice sur la vie et les ouvrages de quelques architectes français.*) fait, de De L'Orme, le fils d'un entrepreneur de travaux publics. C'est tout simplement une de ces inventions dans lesquelles le vieil artiste se complaisait et qu'il finissait par prendre au sérieux ; mais il y a grande apparence que Philibert De L'Orme appartenait à une famille de constructeurs. Il était probablement le parent de Pierre et de Toussaint De L'Orme, maîtres maçons qui travaillèrent au château de Gaillon, dans les premières années du XVIe siècle, et dont les noms figurent dans les comptes publiés par M. Deville. La perpétuation et l'adoption d'un même état dans les familles était chose commune alors ; nous en connaissons nombre d'exemples et nous pouvons ainsi citer comme architectes ou maçons, quatre Chambiges, quatre Du Cerceau, quatre De L'Orme, quatre Métezeau, trois Fournier, deux Bullant, etc.

3. « Ce que je cognois en moy, qui de jour en jour expérimente trouve et excogite de nouvelles inventions, m'estant emploié et addonné, *dès ma première jeunesse*, à tous jours chercher les plus doctes en géométrie, et autres sciences requises à l'architecture, qui furent en Europe, et visitant les excellentes antiquités et d'icelles prenant extraictz, mesures et proportions pour l'illustration de l'architecture. En quoy, par la grâce de Dieu, j'ay tant bien procédé et prospéré que j'ay ordonné et faict construire temples, chasteaux, palais et maisons par vray art d'architecture en divers lieux, et tant pour Roy, princes, cardinaux qu'autres, *voire dès l'eage de quinze ans*, auquel temps je commençay avoir charge et commander tous les jours à plus de trois cents hommes. » *Nouvelles inventions*, f° 35, r°.

carrière. La conclusion forcée, c'est que, comme nous venons de le dire, la date de 1515 est infailliblement, à quelques mois près, celle de sa naissance[1].

De L'Orme est authentiquement du nombre de ces artistes français du XVIe siècle qui allèrent en Italie étudier les éléments de l'art antique. Il l'affirme en maint endroit de ses livres, et dans l'un d'eux nous raconte même comment il s'attira, par son ardeur au travail, les sympathies d'un puissant prélat : « Estant à Rome, dit-il, du temps de ma tres grande jeunesse, je mesurois les édifices et antiquitez, selon la toise et pied de roy, ainsi qu'on faict en France. Advint un jour que, mesurant l'arc triomphant de saincte Marie-Nove, comme plusieurs cardinaux et seigneurs, se pourmenants, visitoient les vestiges des antiquitez et passoient par le lieu où j'estois, le cardinal de Saincte-Croix (alors simple évesque seulement, mais depuis cardinal et pape sous le nom de Marcel, homme très docte en diverses sciences, et mesmes en l'architecture, en laquelle pour lors il prenoit grand plaisir, voire jusqu'à en ordonner et faire desseings et modèles, ainsi que puis après il me les monstra en son palais) dit en son langage romain qu'il me vouloit cognoistre, pour autant qu'il m'avoit vu et trouvé plusieurs fois mesurant divers édifices antiques, ainsi que je faisois ordinairement avec grand labeur, frais et dépens, selon ma petite portée, tant pour les eschelles et cordages que pour faire fouiller les fondemens afin de les cognoistre ; ce que je ne pouvois faire sans quelque nombre d'hommes qui me suivoient, les uns pour gagner deux *jutes* ou *carlins* le jour, les autres pour apprendre, comme estoient ouvriers, menuisiers, scarpelins ou sculpteurs et autres semblables, qui désiroient cognoistre comme je faisois, et participer du fruict de ce que je mesurois[2]. » Marcel Cervino, qui monta sur le trône pontifical en 1555,

1. Suivant M. J.-S. Passeron, l'auteur d'une notice biographique récemment publiée à Lyon sur De L'Orme, ce dernier serait né vers 1520. Si on admet cette hypothèse, comme on ne saurait révoquer en doute les propres assertions de De L'Orme, il faut admettre aussi qu'il commença ses observations sur l'art dès l'âge de dix ans environ. Peu de gens consentiront à lui prêter autant de précocité.

2. *Traité d'architecture*, f° 131 r°, de l'édition de 1626, que nous continuerons à citer. La suite de ce passage n'est pas sans intérêt : « Laquelle chose donnoit plaisir audit seigneur cardinal ; voire si grand qu'il me pria, estant avec un gentilhomme romain qu'on nommoit misser Vincentio Rotholano, logeant pour lors au palais de Sainct-Marc, que je les voulusse aller voir, ce que je leur accorday tres volontiers. Le dict seigneur Rotholano, homme fort docte aux lettres et en l'architecture, prenoit grandissime plaisir à ce que je faisois, et pour ceste cause me monstroit, comme aussi ledict seigneur cardinal, grand signe d'amitié. Bref, après avoir discouru avec eux de plusieurs choses d'architecture et entendu d'où j'estois, ils me prièrent de rechef de les

n'obtint les dignités d'évêque qu'en 1534, à l'avénement du pape Paul III. En 1536, il accompagna le cardinal Farnèse, légat du saint-siége, en France et dans les Pays-Bas, et, lui ayant succédé dans ses fonctions, il ne revint pas avant 1539 se fixer à Rome, où l'attendait le chapeau de cardinal au titre de Sainte-Croix de Jérusalem. Sa rencontre avec De L'Orme a donc eu lieu à la fin de 1534 ou dans le courant de 1535. D'après notre calcul, il avait alors une vingtaine d'années; il était ainsi dans sa « grande jeunesse » et avait néanmoins atteint un âge où l'on est apte à faire de sérieuses études, ce qui lui eût été impossible s'il fût né plus tard. On sait aussi par lui qu'en 1536 il habitait de nouveau sa ville natale, puisque, parlant de trompes qu'il avait fait construire dans la rue de la Juiverie, à Lyon, il dit : « Je fis faire tel œuvre *l'an* 1536, *à mon retour de Rome et voyage d'Italie*, lequel j'avois entrepris pour la poursuite de mes estudes et inventions pour l'architecture[1]. »

Nous n'avons rien trouvé d'authentique sur l'influence qui arracha De L'Orme à sa ville natale et l'introduisit à la cour. D'Argenville, un auteur qu'on a trop cité et qui ne cite guère, dit que cette influence fut celle du cardinal du Bellay[2], lequel aurait empêché De L'Orme de finir le portail de Saint-Nizier, et l'aurait décidé à venir à Paris. Il y a de fortes présomptions que Jean du Bellay fut effectivement le premier protecteur, en France, de De L'Orme, qui avait pu lui être recommandé par Marcel Cervino. Il est certain que, lorsque le cardinal voulut élever son château de Saint-Maur, c'est De L'Orme qu'il choisit pour son architecte.

Un procès-verbal de visite, du 29 janvier 1548 (1549, nouv. st.), désigne Philibert De L'Orme comme étant alors « architecte du Roy. » Nous n'avons pu vérifier s'il possédait ce titre du temps de François Ier, mais il paraît l'avoir eu dès le commencement du règne de Henri III, qui, à la date du 3 avril 1548, par lettres d'office données à Fontainebleau[3], le nomma inspecteur des bâtiments royaux de Fontainebleau, Saint-Ger-

visiter souvent audit palais, ce que je fis. Auquel lieu ils me conseillèrent, entre autres choses (après avoir cogneu la despence que je faisois pour chercher les antiquitez et retirer toutes choses rares et exquises en architecture), que je ne mesurasse plus les dictes antiquitez selon le pied de France, qui estoit le pied de roy, pour autant qu'il se trouveroit à propos que le palme romain suyvant lequel on pouvoit fort bien juger des anciens édifices, qui avoient esté conduicts avec iceluy plus tost que avec autres mesures, et sequamment avec le pied antique..... Davantage, ils m'enseignoient les lieux où je les trouvay insculpées en un marbre fort antique. »

1. *Ibid.*, f° 90.

2. *Vies des fameux architectes*, t. I, p. 310.

3. *Comptes des bâtiments royaux*, p. 161 et 165.

PHILIBERT DE L'ORME

Fac-simile du portrait de cet architecte, tel qu'il est gravé dans ses œuvres.

main, etc., en d'autres termes, surintendant des bâtiments de la couronne. Du reste, tout montre qu'il fut constamment l'architecte préféré de Henri II et celui de Diane de Poitiers, pour laquelle il fit d'importants travaux. Cette haute protection devait lui valoir et lui valut effectivement une foule de faveurs : en 1548 déjà, il était conseiller et aumônier ordinaire du roi, ce qui le mettait en rapports continuels avec lui ; il était en outre abbé de Géveton, de Saint-Barthélemy-lez-Noyon et d'Ivry[1]. Sa nomination à l'abbaye de Saint-Barthélemy eut lieu dans la même année que sa nomination aux fonctions de surintendant des bâtiments. En 1561, il ne s'intitulait plus abbé de Saint-Barthélemy, mais abbé de Saint-Éloy-lez-Noyon, sans doute parce qu'il avait été dédommagé de l'abandon du premier bénéfice par la concession du second, dont il disposait depuis 1555 au moins. Quant à l'abbaye d'Ivry[2], située au diocèse d'Evreux, il l'obtint également en 1548 et en rendit hommage au roi le 6 octobre 1549 ; il avait eu à la disputer à un concurrent, le prieur Edmond Maillard, qui fut évincé de ses prétentions par sentence du 18 janvier 1549[3]. D'après le *Gallia Christiana*, auquel nous empruntons ces détails[4], De L'Orme fit faire dans l'église de l'abbaye des stalles décorées de ses armoiries, et qui, nous nous en sommes assuré, n'existent malheureusement plus. En 1553, il vendit la dîme de la forêt d'Ivry, propriété du monastère, à la duchesse de Valentinois, et, en 1560, il renonça en faveur de Jacques de Poitiers, frère de cette dernière, à l'abbaye même, sur laquelle il rappelle orgueilleusement, en tête des trois premiers livres de son second ouvrage, qu'il avait « naguères » étendu son autorité. L'abbaye de Saint-Serge-lez-Angers récompensa De L'Orme de sa soumission aux volontés de sa puissante protectrice, et le titre d'abbé de Saint-Serge fut celui qu'il se donnait le plus ordinairement dans les derniers temps de sa vie. Il en avait un autre encore, car il fut aussi chanoine de Notre-Dame de Paris, en compagnie de son célèbre collègue Pierre Lescot. Dans les registres capitulaires, son nom apparaît pour la première fois[5] à la date du 12 janvier 1550 (1551, n. s.) et figure dans la liste des chanoines du commencement de l'année 1551 ; mais, chose assez singulière, il ne se trouve plus sur celle de 1552, ni sur celles qui suivent pendant une

1. *Man. de la bibl. imp.*, n° 9436, *passim*.

2. Le lieu s'appelle maintenant *Ivry-la-Bataille*, à cause du combat où, en 1590, Henri IV défit l'armée de la Ligue.

3. On ne trouve rien à ce sujet et à cette date dans les registres du parlement.

4. Vol. VII, col. 847 et 1119; vol. XI, col. 654.

5. *Archives de l'Empire*, reg. LL 250, p. 200.

dizaine d'années; il revient, au contraire, au bas d'une délibération du 17 novembre 1561, et très-souvent après. La double qualité d'aumônier du roi et de chanoine de Paris démontre que Philibert De L'Orme avait reçu les ordres.

Dans les arts, plus que partout ailleurs, le succès, même légitime, fait naître des envieux, et par conséquent des ennemis. De L'Orme n'échappa point à cette fatalité et à ses conséquences. Peut-être aussi ne fut-il point exempt de torts et mérita-t-il qu'on l'accusât de hauteur et de morgue. Il laisse voir assez complaisamment, dans ses ouvrages, la haute opinion qu'il avait de son propre mérite, et, vraisemblablement, elle se traduisit plus d'une fois par des actes blessants pour ceux avec lesquels il se trouvait en relation. A propos de la roideur qu'on lui prête, on a souvent invoqué l'anecdote suivante, que nous rapportons dans les termes employés par le premier qui l'a racontée et dont on ne cite jamais que les copistes : « En une autre satyre, » dit Binet, dans sa *Biographie de Ronsard*, « qu'il (Ronsard) appeloit *la Truelle crossée*[1], blasmant le Roy de ce que les bénéfices se donnoient à des maçons et autres plus viles personnes, où particulièrement il taxe un De L'Orme, architecte des Tuilleries, qui avoit obtenu l'abbaye de Livry (d'Ivry), et duquel se trouve un livre non impertinent d'architecture. Et ne sera hors de propos de remarquer icy la mal-vueillance de cest abbé, qui pour s'en venger fit un jour fermer l'entrée des Tuilleries à Ronsard, qui suivoit la Royne-mère : mais Ronsard, qui estoit assez picquant et mordant quand il vouloit, à l'instant fit crayonner sur la porte, que le sieur de Sarlan lui fit aussitost ouvrir, ces mots en lettres capitales : FORT. REVERENT. HABE. Au retour, la Royne voyant cest escrit, en présence de doctes hommes et de l'abbé de Livry mesme, voulut scavoir que c'estoit et l'occasion. Ronsard en fut l'interprète, après que De L'Orme se fut plaint que cest escrit le taxoit : car Ronsard lui dit qu'il accordoit que par une douce ironie, il prist ceste inscription pour luy, la lisant en françoys; mais qu'elle luy convenoit encore mieux, la lisant en latin, remarquant par icelle les premiers mots

1. Ce poëme n'est point connu et n'a probablement pas été imprimé. Tout ce que nous avons trouvé dans les écrits de Ronsard qui ait trait à De L'Orme, ce sont ces quatre vers, extraits d'une épître adressée à Charles IX :

J'ay veu trop de maçons
Bastir les Tuileries,
Et en trop de façons
Faire les momeries.

(*Œuvres inédites de Ronsard*, par P. Blanchemain, p. 129.)

raccourcis d'un épigramme d'Ausone, qui commence *Fortunam reverenter habe*[1], le renvoyant pour apprendre à respecter sa première et vile fortune, et ne fermer la bouche aux muses. La Royne aida Ronsard à se venger, car elle tança aigrement l'abbé de Livry après quelque risée, et dit tout haut que les Tuileries étoient dédiées aux Muses[2]. » Cette anecdote, a fait récemment observer M. Passeron, doit être réputée d'autant plus suspecte qu'il n'est pas vrai que De L'Orme ignorât le latin. Nous répondons que, s'il est incontestable que De L'Orme fût lettré, et ses ouvrages ne laissent pas le moindre doute à ce sujet, on n'en peut rien conclure quant à l'authenticité de l'anecdote : présentés sous la forme tronquée que leur avait donnée Ronsard, les trois premiers mots du distique d'Ausone n'éveillaient point l'idée d'un texte latin à compléter et à traduire, mais étaient calculés pour fourvoyer celui qui chercherait à les interpréter. Les vers que nous citons au renvoi établissent en outre, et d'une manière formelle, le peu de sympathie du poëte pour l'architecte des Tuileries. L'aventure de Ronsard n'est point non plus la seule preuve de l'orgueil qui gonflait le cœur de De L'Orme, car il est impossible de méconnaître que c'est à lui que Bernard Palissy fait allusion, lorsqu'il met dans la bouche de *Practique* ces paroles : « Aussi je scay qu'il y a eu de nostre temps un architecte françois qui se faisoit quasi appeler le Dieu des maçons ou architectes, et d'autant qu'il possédoit vint mil en bénéfices, et qu'il se scavoit bien accommoder à la cour ; il advint quelquefois qu'il se venta de faire monter l'eau tant haut qu'il voudroit, par le moyen des pompes ou machines, et par telle jactance incita un grand seigneur à vouloir faire monter l'eau d'une rivière en un haut jardin qu'il avoit près ladite rivière[3]. »

La bienveillance de Henri II, dont il parle constamment avec respect et gratitude, était le principal appui de De L'Orme et maintenait en échec ses ennemis ; ils ne perdirent point un instant pour assurer le succès de leur vengeance aussitôt que l'occasion vint enfin à s'en offrir. En effet, deux jours seulement après la mort du roi, le 12 juillet 1559, des lettres patentes dépossédèrent De L'Orme de sa charge de surintendant des bâti-

1. *Fortunam reverenter habe, quicumque repente*
Dives ab exili progredere loco.

2. *Œuvres de Ronsard*, édition de 1609, p. 1153. L'anecdote de Ronsard a été répétée une foule de fois, et on la trouve déjà dans les *Antiquités de la chapelle du roy*, de Guillaume du Peyrat (p. 204), ouvrage publié en 1645.

3. *Discours admirables*, chap. des *Eaux et fontaines*, p. 138, de l'éd. de M. Cap. Les *Discours* ont été publiés en 1580, et De L'Orme était mort alors ; mais Palissy, qui avait travaillé aux Tuileries de son temps, devait bien le connaître.

ments, au profit du Primatice[1], qui avait été évidemment l'âme de toutes les intrigues tramées contre lui. De L'Orme nous fait connaître les accusations dont il fut l'objet; on ne se borna pas à nier son talent; on fit plus, on révoqua en doute sa probité; il fut « dépesché et calomnié..... avec une infinité de mensonges..... voire, dit-il[2], jusques à estre de telle sorte rendu suspect, comme si je déroberois les deniers et faisois mon profit de toutes choses. Mais je ne m'en suis pas beaucoup soucié, m'asseurant qu'il ne m'en pourroit venir aucun dommage, pour n'avoir jamais manié aucuns deniers, sinon ceux qu'il a pleu à Dieu me donner; et aussi cognoissant que tel travail m'advenoit par la permission de Dieu et pour les offences que je fais journellement contre la saincte Divinité, etc. » De L'Orme s'exprimait ainsi vers 1566, à une époque où les nuages amoncelés sur sa tête s'étaient dissipés, et où il avait recouvré une partie de son influence. Dans son premier ouvrage, écrit vers 1560, au moment où ses contrariétés étaient dans toute leur vivacité, il laisse voir encore plus d'amertume, et, parlant d'une de ses inventions, il affirme qu'il en démontrera la réalité « s'il plaist à Dieu, dit-il, me donner l'esprit plus libre, et me mettre hors de tous ennuicts et traverses que l'on m'a donné depuis le trespas du feu roy Henry, mon très-souverain et bon maistre. » Plus loin, dans un accès de misanthropie, il s'écrie : « Je n'ai aujourd'huy autre chose en délibération que cheminer en ma simplicité, et me cacher le plus que je puis des hommes, pour avoir la commodité de poursuivre mes estudes d'architecture, et séquamment vacquer à l'escriture saincte, à laquelle je me suis du tout addonné[3]. »

Les sentiments de piété affectés par De L'Orme, et qui convenaient si bien à un homme tant de fois abbé, atténuaient peut-être mais n'effaçaient jamais le souvenir des peines qu'on lui avait suscitées. Ce souvenir était sans cesse présent à son esprit lorsqu'il rédigea son *Traité d'architecture*, et lui a inspiré une foule d'allusions. Il est aisé de reconnaître, par plusieurs passages de son livre, que le personnel de la cabale dont il fut victime se composait, à ses yeux, d'incapacités présomptueuses et de médiocrités routinières, activement soutenues par des commis peu intègres, et qui n'aimaient point à voir exposer leurs manœuvres au grand jour. De L'Orme signale les « contrerolleurs » qui exploitaient les ouvriers tout en trahissant la confiance de leurs maîtres; il dévoile ces commissaires qui « aux grans entreprises qui se font pour les roys, princes et

1. *Comptes des bâtiments royaux*, p. 333.
2. *Architecture*, f° 229, v°.
3. *Nouvelles inv.*, f°s 35 r° et 38 v°.

grands seigneurs..., promettent de savoir tout faire et estre les meilleurs mesnagers qu'il est possible de penser, mais le plus souvent... n'y entendent comme rien ; » et « ne cessent de médire des architectes envers les seigneurs, afin qu'ils se fient plus tôt à eux que ausdits architectes ; » mais il s'attache surtout, et avec une persistance rancunière, à faire justice des « donneurs de portraicts (plans) et faiseurs de desseins, dont la pluspart n'en scauroient bien trasser ou descrire aucun, si ce n'est par l'ayde et moyen des peinctres, qui les scavent plustôt bien farder, laver, ombrager et colorer, que bien faire et ordonner avecques toutes leurs mesures ; » abus d'où découle cet autre, « qu'après que les maistres maçons ont fait entendre ce qu'ils pensent aux peinctres, pour en faire leurs portraicts, les dicts peinctres se promettent incontinent estre grands architectes..., et sont si présomptueux qu'ils veulent entreprendre les œuvres de maçons ; comme aussi font aucuns menuysiers et tailleurs d'images [1]. » On conçoit sans peine que l'homme consommé dans le métier, auquel le Primatice avait réussi à se substituer dans la charge de surintendant des bâtiments, éprouvât une violente aversion contre les peintres qui se mêlaient d'architecture, matière sur laquelle, à son avis, ils n'étaient pas plus forts que des notaires [2]. De L'Orme les haïssait si cordialement, eux et les autres intrus dans son art, que, pour se donner le plaisir de les bafouer, il est, oubliant sa gravité habituelle, descendu jusqu'à la caricature, et, en opposition au portrait du véritable architecte, il a donné la charge graphique du faux, qu'il représente sans yeux, sans nez et sans oreilles, mais avec « une bouche pour bien babiller et mesdire, et un bonnet de sage, avecques l'habit de mesme, pour contrefaire un grand docteur et tenir bonne mine. » Le faux architecte est aussi figuré sans mains, « pour monstrer que ceux qu'il représente ne scauroient rien faire, » et il a l'air « fort eschauffé et hasté comme s'il couroit à grande peine et trouvoit quelques testes de bœuf seiches en son chemin (qui signifient gros et lourd esprit) avecques plusieurs pierres qui le font chopper, et buissons qui retiennent sa robe [3]. » La caricature du faux architecte et le portrait du vrai, gratifié d'une multiplicité fort anormale d'organes, sont assurément l'une des curiosités du *Traité d'architecture*.

1. *Arch.*, f° 21, v°.

2. « Et si par fortune ils (ceux qui voulaient faire bâtir) demandoient à quelques-uns l'advis de leur délibération et entreprise, c'estoit à un maistre maçon ou à un maistre charpentier, comme lui accoustumé à Paris, ou bien à *quelque peintre, quelque notaire* ou autres, qui se disent fort habiles, et le plus souvent n'ont guères meilleur jugement et conseil que ceux qui le leur demandent. » *Ibid.*, préface.

3. *Ibid.*, f° 328, r°.

Plus on recueille d'indices sur la vie de De L'Orme, plus on est convaincu qu'il avait véritablement la passion de son art. Depuis son adolescence jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant une période d'environ quarante années, il ne cessa de s'en occuper autant en pratique qu'en théorie, et, sa position officielle aidant, il a dû considérablement bâtir; un catalogue complet de ses œuvres n'en est que plus difficile à dresser. Heureusement, il désigne lui-même les édifices les plus importants dont il fut l'architecte, et en fait connaître une certain nombre, d'ordre secondaire, qui furent également élevés sous sa direction. En y joignant ceux dont on trouve des mentions éparses, nous arrivons à la liste suivante, laquelle embrasse la plus grande partie de ses travaux.

Trompes a Lyon et a Paris. On lit dans le *Traité d'architecture* de De L'Orme : « Vous pouvez voir une telle façon de petite trompe, laquelle j'ai faict faire autrefois en ceste ville de Paris, en la rue de la Savaterie (Saint-Eloy, en la cité), avec un petit corps d'hostel qui est de telle grâce et proportion que je vous en laisse à juger, pour le respect du petit lieu et peu de place qu'il contient. Le tout fut faict pour un banquier nommé Patoillet[1], en faveur de quelque plaisir qu'il m'avoit faict de son estat et vacation, qui fut cause que je prins la peine de monstrer à ses ouvriers les traicts, mesures, desseing et artifice qu'il falloit garder pour ce faict. J'en ay aussi ordonné et conduit long temps y a deux autres à Lyon, beaucoup plus difficiles et d'assez grande saillie, veu le petit lieu où elles sont, et aussi que l'une est biaise, rampante, soubaissée et ronde par le devant; l'autre estant à l'angle opposite, fut faicte en sa pleine montée, ronde par le devant et de grande saillie. Sur chacune des dictes trompes furent érigez des cabinetz accompagnez de galeries d'une trompe à l'autre; le tout estant suspendu en l'air, à fin de servir pour aller d'un corps d'hostel à l'autre et accommoder les cabinetz pour les chambres..... Vous verrez sur ladicte trompe un ordre dorique et ionique, desquels je laisse le jugement à ceux qui les contempleront et qui s'y entendront. Je fis

1. Sur un vieux plan manuscrit, nous avons trouvé une indication ponctuée de la trompe dont il est ici question; elle était située dans le deuxième angle rentrant de la rue Saint-Eloy, à droite, en entrant par la rue de la Vieille-Draperie. La maison de « sire Patrouillet » ou Patoillet, dont elle faisait partie, s'appelait la *Maison de l'asne rayé*, en 1354; l'*Hostel du roy Pepin*, dans les deux siècles suivants, et la *Maison de la grande croix blanche* au XVIIe. (Voir la Xe feuille de notre plan restitué de l'ancien Paris, dont il a été tiré quelques épreuves d'essai.) Sauval dit (t. III, p. 3) que, de son temps, la maison était devenue un cabaret, et qu'au-dessus de la porte se voyait « un fleuve tout gâté véritablement de mauvaises peintures, mais fait par quelque disciple de maître Ponce. »

faire tel œuvre l'an 1536, à mon retour de Rome et voyage d'Italie, lequel j'avois entrepris pour la poursuitte de mes estudes et inventions pour l'architecture. Les deux susdictes trompes furent faictes pour le général de Bretaigne, monsieur Billau, en la rue de la Juifrie, à Lyon : j'en ay depuis assez commandé et ordonné faire en autres sortes, et soubs tel nombre que je serois bien long de les réciter[1]. » On sait que l'exécution de trompes d'un trait compliqué a été longtemps un sujet de vanité pour les tailleurs de pierres, et un criterium de leur habileté.

Portail de l'église Saint-Nizier, à Lyon, entrepris, dit-on, vers 1542[2]. Tous les biographes s'accordent à l'attribuer à De L'Orme, mais aucun d'eux, à notre connaissance, n'a cité de document à l'appui de son affirmation, et nous n'avons pu découvrir, dans les anciens historiens de Lyon, aucune mention du fait antérieure à l'ouvrage de Brossette, publié en 1711[3]. Le portail de l'église Saint-Nizier existe toujours.

Chateau de Saint-Maur-lez-Fossés, près de Vincennes. Le cardinal du Bellay en fit commencer la construction peu de temps avant la mort de François Ier, et sur les plans de De L'Orme[4], qui en était encore l'architecte dans les dernières années de sa vie. Le château appartenait alors à Catherine de Médicis, et les projets primitifs en avaient été amplifiés et embellis; il est détruit aujourd'hui.

Chapelle des orfévres ou Saint-Éloy, rue des Orfévres, à Paris. Elle est attribuée à De L'Orme par Germain Brice[5]. Félibien assure que « le devis fut donné par deux architectes et le marché signé avec eux le 31 décembre 1550[6]. » Nous avons vu, dans les comptes de la communauté, que ces deux architectes ou maîtres maçons s'appelaient François de la Flasche et Jean Marchand[7], mais nous n'y avons rencontré aucune mention de De L'Orme; ce qui ne prouve pas positivement, il est vrai, qu'il n'ait point donné les plans de la chapelle. La chapelle Saint-Éloy a été transformée

1. F° 90 r°. Une des trompes construites par De L'Orme, celle d'Anet, est restée célèbre.

2. Nous donnons cette date telle que nous la trouvons dans les auteurs, car nous n'avons pu la vérifier, non plus que plusieurs de celles qui vont suivre et qui nécessiteraient, avant d'être précisées, une suite de recherches extrêmement longues et laborieuses, dont notre but est fort loin de nous faire une obligation.

3. *Histoire abrégée de la ville de Lyon*, p. 89.

4. *Architecture*, f° 17 r°.

5. *Description de Paris*, t. I, p. 221, de l'édition de 1752.

6. *Hist. de Paris*, t. II, p. 931.

7. *Arch. de l'Emp.*, reg. KK, 1347.

en maison particulière vers 1786 ; les parties qui subsistent servent aujourd'hui d'école communale, et l'on y distingue encore quelques débris de sculptures.

Chapelle du parc de Villers-Coterets. Du temps de Henri II, De L'Orme éleva le portail de cette chapelle, en s'efforçant d'y réaliser l'idée qu'il a eue le premier, d'un ordre français. Les colonnes du portique n'ayant pu être monolithes, il les composa de quatre ou cinq tambours superposés et dont les joints étaient dissimulés par des moulures, de sorte, dit-il, qu'elles semblaient « entièrement d'une pièce, se monstrant fort belles et de bien bonne grâce[1]. »

Chateau de Saint-Germain-en-Laye. De L'Orme rapporte qu'il y commença une grande galerie conduisant du pont du château, situé du côté du parc, « à la maison du théâtre et baignerie[2]. » Il y fit faire bien d'autres travaux, car dans un registre des comptes de construction du château pour 1550, il est énoncé avec tous ses titres, « noble personne M. Philibert De L'Orme, abbé d'Ivry, de Saint-Barthélemy-de-Noyon et de Géveton, conseiller et aulmosnier du roy nostre sire, *commissaire ordonné et deputé* par ledit seigneur *sur le faict de ses bastimens et édiffices de Saint-Germain-en-Laye*[3]. » Il exerçait dès 1548 ces fonctions, qui devaient dépendre de sa charge de surintendant, et il les garda sans doute jusqu'en 1559.

Chateau de Meudon. Vers 1552, et suivant d'autres 1556, De L'Orme fut chargé, par le cardinal de Lorraine, de bâtir cet édifice, et on lui doit pareillement la grotte qui en dépendait et dont la beauté était célèbre : telle est l'assertion qu'on lit dans une foule d'ouvrages ; mais dans ceux de De L'Orme, il n'est point dit un mot du château de Meudon. On se l'explique aisément d'ailleurs, s'il est vrai, comme on le pense avec toute apparence de raison, que le château de Meudon soit celui dont veut parler Palissy, lorsqu'il raconte la mésaventure de ce « Dieu des maçons » qui dépensa 20,000 livres sans réussir à faire monter l'eau jusqu'à certain jardin fort élevé, sur le bord d'une rivière. Le château de Meudon, remanié par Mansard, a été démoli en 1803. Il y a des vues gravées de la grotte dans les topographies de Châtillon et de Zeille.

Chateau de Fontainebleau. Le grand escalier de la cour du Cheval-

1. *Arch.*, f° 218 v°.
2. *Ibid.*, f° 304 r°.
3. *Man. de la bibl. imp.*, n° 9436, f° 36 r°.

Blanc, que Lemercier reconstruisit sous Louis XIII, passe pour être ce « perron » que De L'Orme assure y avoir fait élever. Il énonce aussi des travaux de charpente faits au-dessus de la chapelle du roi[1]. En sa qualité de surintendant, il a peut-être pris part à l'érection de plusieurs des bâtiments élevés de 1541 à 1559. On dit aussi qu'il dirigea à la même époque la fabrique de tapisserie de haute-lisse, établie à Fontainebleau par François Ier[2].

Chateau de la Muette, près de Passy. C'est dans ce château qu'il mit pour la première fois à l'essai le nouveau système de charpente dont il fut l'inventeur et dont il sera question plus loin. Il y fit faire un comble de 10 toises de large dans œuvre[3], que représente une des figures de son *Traité*, et qu'il surmonta d'une sorte de petite terrasse revêtue de plomb. Le poids de cette terrasse surchargeant trop la charpente, elle menaça ruine au bout de quelques années, et Du Cerceau, dans la courte notice de son grand ouvrage, dit : « Je croy que, qui n'y mettra ordre, le tout s'affoncera avec le temps. » Le château de la Muette a été abattu pendant la révolution. Il ne faut pas le confondre avec le pavillon de la Muette de Saint-Germain-en-Laye, où De L'Orme fit aussi des travaux de charpente[4] dont il donne des dessins.

Chateau de Boulogne ou Madrid. De L'Orme décrit des cheminées terminées « en façon de frontispice ou mitre » qu'il y fit faire, et donne à entendre qu'on y construisit des escaliers d'après ses dessins[5]. Ces travaux eurent lieu, sans doute, pendant l'absence du premier architecte, de Della Robbia, qui était retourné à Florence en 1553, et n'en revint que lorsque De L'Orme eut été remplacé par le Primatice. Le château de Madrid a été démoli en 1792[6].

Cloture devant l'église de Nogent-sur-Seine. Le Musée des monuments français renfermait des fragments d'architecture composite qui avaient fait partie de la clôture d'une cour précédant l'église de Nogent-sur-Seine, laquelle clôture était l'œuvre de De L'Orme, suivant Alexandre

1. Man. de la Bibl. imp., n° 9436, f° 124 v°, et 300 r°.

2. Voir l'intéressante Notice de M. Lacordaire sur la manufacture de tapisseries des Gobelins, p. 18.

3. *Architecture*, f° 290 v°.

4. *Ibid.*, f° 290 r°, et 297 v°.

5. *Ibid.*, f° 124 r°, et 268 r°.

6. On trouvera une élévation de ce remarquable édifice dans notre ouvrage, la *Renaissance monumentale*.

Lenoir[1]. Les fragments dont nous parlons font partie, sous forme de moellons, de la forteresse du Mont-Valérien[2].

Projet de réfectoire pour l'abbaye de Montmartre. Sur la demande de Henri II, en 1558 ou 1559, De L'Orme dressa un projet de réfectoire pour les dames de Montmartre; mais, suivant ses paroles, « le malheur qui en ce temps survint, n'a seulement destourné ceste bonne entreprinse, ains (mais) aussi beaucoup d'autres[3]. Un plan et une coupe de ce réfectoire ont été gravés pour le *Traité d'architecture*.

Tombeau de François Ier. Le commissaire « ordonné et député » par le roi « sur le fait de l'effigie et tombeau du... roy François, » était encore De L'Orme, comme il appert d'un marché d'ouvrages de sculpture qu'il passa avec Pierre Bontemps, le 6 octobre 1552 ; d'un autre qu'il conclut avec Germain Pilon, le 10 février 1558[4], et aussi des comptes des bâtiments royaux. La part que De L'Orme prit à la construction du tombeau de François Ier peut avoir donné naissance à cette opinion, dont Félibien s'est fait l'écho[5], qu'il fut l'architecte de la chapelle circulaire des Valois, à Saint-Denis. Nous nous refusons à le croire, parce que la chapelle, projetée seulement après la mort de Henri II, ne fut commencée qu'en 1560, temps auquel De L'Orme était en disgrâce, et parce qu'on ne voit, dans les comptes du monument, aucune autre mention d'architecte ordonnateur que celle du Primatice, de Bullant et de Baptiste Du Cerceau. Le tombeau de François Ier est conservé dans l'église de Saint-Denis.

ADOLPHE BERTY.

(*La suite prochainement.*)

1. *Musée des mon. franç.*, t. III. p. 156.

2. Lors de la suppression du musée des Augustins, la duchesse de Berry demanda ces fragments pour en orner son parc de Rosny; mais ce furent les Jésuites qui les obtinrent pour le calvaire du Mont-Valérien, où on les porta, mais où on ne les remonta jamais. Ils furent ainsi abandonnés, et à l'époque où fut bâtie la citadelle, on trouva tout naturel de les employer pour économiser les matériaux.

3. *Arch.*, f° 304 v°.

4. Alex. Lenoir a donné le texte de ces marchés dans l'ouvrage précédemment cité, t. III, p. 75 et suiv.

5. *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 565.

DES VENTES PUBLIQUES D'OBJETS D'ART

EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

RÉPONSE A M. RENÉ GERSAINT

I

Nous aimons fort, pour notre part, que des écrivains du mérite de M. René Gersaint, sortent parfois du silence du cabinet pour entrer dans le domaine bruyant de la vie, et nous livrent les réflexions que leur suggère cette réalité qu'ils traversent, pour ainsi dire, par hasard. Habitués à contempler l'art sous ses faces les plus élevées, ces esprits de fine trempe doivent sentir mieux que d'autres le côté faible des institutions que nous voyons fonctionner chaque jour. Les comparaisons qu'ils ont faites dans les pays qu'ils ont parcourus en artistes et en critiques, leur rendent plus frappantes les imperfections que nous tolérons chez nous, un peu par faiblesse, un peu par lassitude de la lutte de tous les jours; et si les réformes qu'ils réclament ne sont pas toujours également praticables sous toutes les latitudes, elles leur sont inspirées par un sentiment d'éclectisme qui élève les questions et leur prépare parfois des solutions imprévues. Aussi, si nous venons, à propos *des ventes publiques en France et en Angleterre*, donner ici une opinion que le directeur de ce recueil avait bien voulu réserver, c'est plutôt pour relever des erreurs de détail et replacer sur son véritable terrain, un débat dans lequel on a mêlé, au même titre, les commissaires-priseurs et les experts, deux professions en France très-distinctes.

Nous aurions désiré que les commissaires-priseurs, mis directement en cause par M. Gersaint, eussent profité de l'hospitalité que leur offrait la *Gazette des Beaux-Arts*. Il est des éléments de discussion qu'eux seuls possèdent et des arguments de chiffres qu'il appartient à eux seuls de

mettre en lumière. Cette question est trop sérieuse, et elle a été trop sérieusement soulevée, pour qu'ils ne rompent point un silence que l'on interpréterait à leur désavantage. Nous croyons qu'ils ont tout à gagner à une loyale discussion dans ce journal qui leur a toujours été favorable, et qui s'adresse à toute leur clientèle de curieux en France et à l'étranger.

L'hôtel Drouot a pris, depuis quelques années, par la faveur du public, un développement que ne pouvaient prévoir ses aînés, l'hôtel Bullion et l'hôtel de la rue des Jeûneurs. Il est devenu, pour ainsi dire, une succursale de la Bourse, par la facilité de ses transactions, par l'attrait qu'il offre chaque jour à la curiosité, par les variations de hausse et de baisse que font subir les influences extérieures à des objets jusqu'alors indifférents pour le public, et dont le prix ne changeait guère autrefois qu'en un long espace de temps; il offre toutes les séductions et tous les dangers de la coulisse; il a modifié profondément le commerce des choses d'art en lui imprimant une activité fébrile, en jetant le trouble dans les prix courants, en mettant à la mode des séries auparavant méprisées ou inconnues. Pardessus tout, l'hôtel Drouot a su se faire patronner par les gens du monde, et il a créé parmi eux une nouvelle variété de l'espèce des curieux : celle de l'*amateur-brocanteur*; mais aussi il a fait naître chez beaucoup de personnes le goût des collections les plus diverses, et s'il se mêle aujourd'hui des arrière-pensées de négoce et de spéculation à la formation d'un cabinet, toujours est-il qu'une vive impulsion a été donnée à l'activité de l'esprit public.

Ce besoin de se soustraire à l'intermédiaire du marchand, pour ne relever que de soi-même, nous semble bien dans l'esprit du temps, et l'instruction artistique de la masse ne peut qu'y gagner. Il ne suffit plus, comme jadis le faisaient nos pères, d'aller chez un marchand complaisant et adroit, pour étudier à loisir l'objet que l'on désire, en discuter les imperfections ou l'authenticité et le marchander; puis de rentrer chez soi et de ne se décider que le jour où un rival paraît à l'horizon. Il faut, à l'amateur qui fréquente les salles de l'hôtel Drouot, une instruction pratique étendue, une mémoire fidèle, un coup d'œil sûr, un sang-froid inaltérable, une décision ferme et spontanée, car toutes les erreurs se paient comptant et souvent assez cher. L'amateur doit savoir résister à l'entraînement de certaines ventes, deviner les bons coups, saisir au vol l'occasion, et surtout (je parle ici, bien entendu, de l'amateur-brocanteur) ne jamais considérer l'œuvre d'art que comme une marchandise dont il faut, par une sorte d'intuition, fixer la valeur absolue, pour savoir s'arrêter à propos. Peu d'amateurs possèdent ces qualités. Aussi, lorsqu'après deux ou trois

saisons d'achats maladroitement faits, les vitrines regorgent de curiosités douteuses, que les cartons s'éventrent sous le poids des estampes passées au marc de café, que les murs disparaissent sous les toiles de grands maîtres inconnus, l'amateur qui veut faire une vente est tout surpris de l'énorme perte qu'il réalise. D'ailleurs, une nouvelle politique, un sinistre financier peuvent faire tomber fatalement les ventes les plus sérieuses, et les bonnes choses sont alors entraînées dans la débâcle des mauvaises.

Je ne sais s'il en est ainsi à Londres. Il est possible que les marchands seuls se livrent au hasard des ventes publiques, et qu'alors il y ait moins de mécomptes qu'à Paris. M. Gersaint, qui connaît à fond les ventes anglaises, aurait dû nous le dire, car c'est un trait de mœurs intéressant. Quant aux différences que cet amateur signale entre les deux systèmes de Paris et de Londres, elles ressortent du génie même des deux peuples, et de l'esprit de leurs institutions. En Angleterre, toutes les professions s'exercent librement. En France, on rencontre à chaque pas le monopole sous la tutelle du gouvernement, et à sa suite le fisc, qui en est comme la note à payer. En Angleterre, chaque citoyen, sous la seule garantie de son honorabilité, est libre de se créer, quand et où bon lui semble, notaire, agent de change ou *auctioneer ;* à Paris, les *commissaires-priseurs* sont au nombre fixe de quatre-vingts, et ils ne peuvent instrumenter qu'en vertu d'un privilége concédé. Ils achètent donc leurs charges ; ils versent un cautionnement, et doivent déjà rentrer, en quelque sorte, avec garantie de la loi, dans les intérêts du capital que ces charges représentent. Par cela même qu'il crée un privilége, le gouvernement se réserve de le surveiller, et le droit de 2 pour 100 qu'il fait payer au public, et dont se plaint amèrement M. Gersaint, est censé être la garantie de la moralité des opérations. Ce droit est encore, dans l'esprit de la loi, un empêchement créé, en faveur du commerce payant patente, aux transactions entre simples particuliers. A mesure que les objets sont mis sur table, le greffier du commissaire-priseur en fait sur papier timbré la désignation précise, et il inscrit le montant exact des enchères auxquelles ils ont été adjugés. Des inspecteurs, nommés par le gouvernement, visitent les salles pendant les vacations, impriment leur cachet sur le procès-verbal de la vente. S'ils s'apercevaient de l'omission d'un objet, le commissaire-priseur pourrait être cassé. Je ne sais si toutes ces garanties sont vraiment nécessaires, mais elles rentrent incontestablement dans l'esprit de nos lois françaises, et, en faisant du commissaire-priseur un officier ministériel, elles ont une influence directe sur la moralité de transactions dans lesquelles les fraudes seraient très-faciles. En Angleterre, un *auctioneer* peut faire faillite ; en France, si un commissaire-priseur prenait la

fuite avec l'argent d'une vente, son cautionnement et la caisse commune seraient là pour couvrir la perte, et l'on conviendra que c'est là, du moins, une garantie sérieuse offerte au public.

Mais il est dans l'article de M. Gersaint quelques erreurs que je me permettrai de relever avant d'indiquer les points sur lesquels je m'associe pleinement à lui dans les réformes à réclamer. « La compagnie des commissaires-priseurs possède, dit-il, un hôtel dans la rue Drouot, où toutes les ventes doivent se faire forcément. » Toutes les ventes, même celles d'objets d'art et de *préciosités* (pour emprunter à M. Gersaint son néologisme), peuvent très-librement se faire au domicile du vendeur. Les ventes des meubles d'une illustre tragédienne, pendant sa vie et après sa mort, en font foi, et ce peut être dans certains cas un calcul avantageux, comme le prouvent les enchères à l'aide desquelles les Marion Delorme de notre époque refont annuellement une virginité à leurs meubles. Si donc l'on transporte sa vente à l'hôtel Drouot, c'est qu'au lieu de déranger le public pour l'appeler chez soi, on va en quelque sorte le trouver ainsi chez lui. Bâti avec un certain luxe extérieur dans le centre le plus animé de Paris, près du boulevard italien, rendez-vous des étrangers, non loin du faubourg Montmartre, centre populeux et marchand, et de la Chaussée-d'Antin, qu'habitent l'aristocratie de la finance et la Bohême galante, l'hôtel Drouot est situé à souhait pour tenter, par ses portes toujours ouvertes, la flânerie intelligente, et présnter au commerce un bazar sans cesse approvisionné. Il offre aux collections de tableaux des salles éclairées par le haut; aux curiosités, des armoires, des étagères et des tables; aux gravures, de vastes pans de murailles; enfin, la concentration de ces mille et une fantaisies que je ne saurais énumérer, n'est pas une des moindres causes de la préférence qu'on lui accorde. Si c'est jour d'exposition, le public, sans que personne lui impose, comme dans le magasin, la tyrannie de l'*article*, entre, regarde, compare, discute et fixe sur le catalogue, qu'on lui offre gratis à la porte, le montant présumé de son enchère du lendemain. Irait-il ainsi voir votre exposition personnelle, aux Champs-Élysées ou à la barrière d'Italie? Irait-il de même chaque jour dans les locaux que les *auctioneers* anglais (gens sensés et froids, s'adressant à un public froid et sensé) occupent dans les divers quartiers de Londres? Cette expérience a déjà été tentée à diverses reprises à Paris : elle n'y a jamais réussi. Si c'est jour de vente, l'amateur, en montant pour acheter un tableau qui l'a séduit la veille, aperçoit au passage un émail; mais quel émail! Un émail comme n'en possède ni M. A..., ni même la collection Z..., et le voila qui pousse l'émail, à moins qu'il ne vide sa bourse, dans la salle à côté, pour une estampe de Rem-

brandt, pour un croquis de Saint-Aubin, ou une terre cuite de Clodion.

Ce n'est point ainsi, dit-on, que l'on procède à Londres? Je le crois sans peine! Il y a, entre nos ventes animées, bruyantes, pittoresques, mais un peu chères, et celles silencieuses, réglées et économiques de Londres, toute la différence de l'humeur française au tempérament britannique. Mais, dois-je l'avouer à M. Gersaint, je préfère encore cet imprévu dans la sensation et ce décousu dans la volonté, à la froideur de ces ventes auxquelles on arrive la montre à la main, à ces enchères précises comme le carnet d'un agent de change, à cet ordre composé et suivi comme le tableau des trains sur le *rail-way* de Manchester. J'estime, pour ma part, que les jouissances de l'art comportent des variations innombrables et que les tentations qu'il inspire sont variées à l'infini. Je ne veux voir dans un tableau une marchandise qu'à la dernière extrémité, et je sais presque gré à l'expert parisien d'étudier dans son public les gradations de l'enthousiasme, et de rompre à sa volonté l'ordre puéril du catalogue pour offrir, au bon moment, un Prudhon aux amateurs émus. Il est clair, du reste, que cette manière de procéder doit avoir au moins chez nous une grande influence sur le résultat positif de la vente.

M. Gersaint parle encore « des frais de rédaction, d'impression, d'insertion de catalogues, affiches et annonces de publicité. » Ces frais, qui sont, il est vrai, considérables en France, sont encore tout à fait facultatifs. Mais il est une raison pour qu'ils coûtent moins cher à Londres. En Angleterre, quoique rédigés dans la coulisse par un expert qui ne paraît pas, les catalogues sont distribués par l'*auctioneer*, qui en donne peut-être quelques-uns, mais qui en vend le plus grand nombre. En France, les experts, qui sont tous des marchands, rédigent les catalogues, les font imprimer et les distribuent à profusion, en France et à l'étranger, aux frais de leurs vendeurs, mais avec le discernement que leur donne la connaissance des goûts de chacun. L'*auctioneer* peut se charger des commissions qu'on lui confie; la loi française défend, au contraire, formellement au commissaire-priseur d'intervenir comme acheteur dans la vente qu'il préside. C'est donc l'expert qui, chez nous, est seul chargé des commissions, et qui bénéficie des avantages que l'usage anglais accorde à l'*auctioneer*. Et il ne faut qu'assister à quelques ventes pour saisir bien vite l'influence qu'exerce l'expert sur le produit des adjudications, par son activité, par ses lumières et par la connaissance de ses habitués, de son public.

La comparaison que fait M. Gersaint entre les ventes mobilières et immobilières et qu'il dit être, dans les premières, tout au désavantage du vendeur, nous semble purement spécieuse. Que l'on achète un immeuble

100,000 francs « *contrat en main*, » ou que l'on se fasse adjuger un objet 75,000 avec les 5 0/0 en sus, la position est exactement la même, et l'acquisition a été, de part et d'autre, précédée des mêmes calculs, avec cette restriction toutefois que, dans une vente publique, où l'amour-propre est aux prises avec l'intérêt, il y a bien des chances pour que l'on aille au delà du prix fixé par la froide raison. Je n'insisterai pas davantage.

Mais M. René Gersaint s'indigne « que le vendeur qui, pour soutenir ou retenir l'un des objets mis aux enchères, se le fait adjuger à lui-même, » ait à payer les frais de vente, comme un autre chaland, lorsqu'à Londres on peut retenir tel objet de sa propre vente, en payant un simple droit de deux schellings et demi. Je ne puis contester ce chiffre, quoiqu'il me paraisse singulièrement modique, et que j'aie peine à comprendre comment l'*auctioneer* parvient à payer son loyer, ses frais de publicité et son temps employé inutilement : mais ici encore éclate la différence des mœurs des deux pays. En Angleterre, les ventes se traitent en résumé de gré à gré. En France, la loi ne reconnaît point les ventes simulées et ne saurait en aucune façon les tolérer. Le vendeur disparaît pour rentrer dans la catégorie du public, dès qu'il a confié ses objets à l'officier ministériel. S'il veut retirer un tableau sacrifié, s'il veut lui faire atteindre un prix élevé, c'est à ses risques et périls, et le fisc lui demande le 2 0/0 d'enregistrement comme à tout autre acheteur. Et telle est l'ombrageuse sollicitude de la loi, que toutes les ventes sont censées avoir été faites expressément au comptant. S'il en était autrement, un vendeur indélicat pourrait ainsi retirer pour rien une partie de sa vente et partager avec l'acquéreur réel, qui n'aurait point paru, les frais économisés.

II

Mais les frais d'expert, d'exposition et de vacation qu'entraîne une vente sont bien plus considérables encore que ne le pense M. Gersaint. Il les évalue à 16 0/0. Ils sont en réalité de 10 à 15 0/0 pour les ventes de tableaux; de 18 à 25 0/0 pour les ventes d'estampes; de 25 à 35 0/0 pour les ventes d'autographes. Et cependant, telle est la plus-value qu'elles donnent aux objets d'art, qu'il se fait des ventes à ces conditions chaque jour, et que tous les magasins d'attente sont encombrés. De ces frais qui sont énormes sans doute, il n'y a en réalité que les 2 0/0 de l'enregistrement, les 5 0/0 du commissaire priseur et les 6 0/0 de la bourse commune qui ne soient pas facultatifs. Et encore, la compagnie devrait-elle, sur son

fonds, fournir les garçons de salle, l'éclairage et d'autres frais qui émaillent les bordereaux, et diminuer les prix de location exorbitants de ses salles; en équité, les commissaires-priseurs, sur leurs 5 0/0, devraient prendre leur scribe et leur crieur. Mais le vice radical de cette institution c'est la *bourse commune*, et sur ce point nous voilà parfaitement d'accord avec M. Gersaint. En limitant à quatre-vingts le nombre des commissaires-priseurs qui peuvent instrumenter dans Paris, le législateur voulait empêcher la concurrence du dehors, et c'est pour empêcher encore la concurrence du dedans qu'il a créé la bourse commune. Mais il n'a réussi qu'à consacrer un vice fondamental d'organisation. Un tiers peut-être des charges actuelles sont de véritables sinécures, alimentées par les études de ceux qui sont plus actifs ou plus intelligents que les autres. Un certain nombre de commissaires-priseurs se sont créé des spécialités, le public ne connaît qu'eux, ne s'adresse qu'à eux, et, sauf quelques honorables exceptions que nous n'avons pas besoin de citer, ils consentent trop souvent à des transactions dont s'affligent ceux qui en sentent le danger. La bourse commune ne pèse que sur le public; de là ces frais énormes payés par les petites ventes, et qui en réalité profitent uniquement à ceux qui se sont donné la peine... d'acheter une charge. Dans notre pensée, l'hôtel Drouot ne devrait être, pour les gens du monde, qu'un lieu d'achat et non pas de trafic; mais, comme il est des circonstances où les ventes d'amateurs sont moins volontaires qu'il ne semble, nous devons prendre ici les intérêts *quand même* du public. Si donc l'on abolissait la bourse commune, les ventes ne monteraient guère, tous frais compris, en moyenne, que de 10 à 15 0/0, et je ne crois pas qu'il soit possible à Paris de descendre au-dessous de ce chiffre. C'est sur cette question, puisqu'il faut prononcer les grands mots, que nous devons appeler l'attention du législateur. Une prompte révision des statuts qui régissent la corporation serait un bien pour elle et pour le public.

En ce qui touche l'ordre et la police intérieurs, nous en avons dit quelques mots dans notre dernier bulletin des ventes de l'hiver dernier[1]. Il est indispensable que le syndicat des commissaires-priseurs y prenne garde. Les catalogues sont distribués avec une déplorable négligence. Les salles sont mal tenues, mal ventilées, mal protégées contre le bruit et la mauvaise odeur. Les crieurs, qui devraient au moins porter un uniforme comme les porteurs, sont d'une inconvenance qui finira par éloigner de l'hôtel les gens du monde un peu délicats. Ces crieurs sont ceux qui ont vu les beaux jours de l'hôtel Bullion, et qui n'ont pas compris la transfor-

1. Voir la livraison de la *Gazette des Beaux-arts* du 15 juin dernier.

mation du public qui fréquente le nouvel établissement. Il serait naturel de les renvoyer, ceux-là, aux salles du rez-de-chaussée, qui s'égaieraient, sans nul doute, de leurs apostrophes et de leurs grimaces. Si nous citons ces faits, c'est qu'il serait facile d'y remédier.

Mais le syndicat des commissaires-priseurs devrait dès aujourd'hui fermer les salles du premier étage au trafic éhonté qui s'y fait de toiles commandées à tant le mètre superficiel, et offertes avec le cynisme le plus effronté sous les noms des maîtres de toutes les écoles. C'est plus qu'un abus, c'est une de ces spéculations sur l'ignorance des gens naïfs, que l'on qualifie généralement d'un mot plus sévère. Que ces messieurs y songent bien, les gens du peuple qui n'y vont point de main morte, ont qualifié le rez-de-chaussée de *Mazas*. Les gens du monde seront moins rudes, mais ils réclament contre le spectacle de ces tromperies avec garantie du gouvernement. Il serait facile encore de livrer à ces trois ou quatre spéculateurs, qui compromettent sans vergogne leur caractère officiel, ces salles du rez-de-chaussée, royaume incontesté des marchands de ferraille et de literie au rabais. On nous a pressé maintes fois, l'hiver dernier, de signaler cet abus dans nos colonnes. Nous avons cru devoir attendre une occasion comme celle-ci. Mais nous y reviendrons désormais si nos justes observations ne sont point écoutées. L'hôtel Drouot compromettrait volontairement, en tolérant un tel abus, la faveur dont l'entoure le public, et la considération qu'il doit à la loyauté et à l'intelligence des commissaires-priseurs qui ont fait sa popularité.

III

En résumé, il est impossible, je crois, de comparer les ventes d'objets d'art en France avec celles de l'Angleterre. Elles reposent, les unes et les autres, sur deux systèmes économiques absolument dissemblables. En Angleterre, la libre pratique du commerce amène la concurrence, c'est-à-dire le bon marché, mais parfois aussi la facilité des faillites. En France, le monopole des ventes, concédé à une corporation, lui a permis de se tailler vis-à-vis du public la part du lion dans les affaires, mais celui-ci y gagne une garantie qui n'existe pas au delà du détroit.

Si nous avons tant insisté sur la question des ventes, c'est que l'hôtel Drouot a, comme nous le disions en commençant, une influence réelle sur l'histoire artistique de notre époque. Les salles qu'il ouvre à tout le monde sont une sorte d'exposition permanente. La publicité que donne la presse

à ses adjudications, jette souvent, à tort ou à raison, la défaveur sur tel ou tel maître ou bien le met à la mode. Les coloristes y font prime quand les dessinateurs sont en baisse. Les curiosités qu'on y envoie de tous les coins de l'Europe, provoquent des discussions savantes. Les hauts prix qu'ont atteints cet hiver les émaux et les faïences, montrent à quel point notre aristocratie financière se passionne pour toutes les manifestations du beau. Enfin, l'hôtel Drouot est un thermomètre sur lequel il faut bien avoir les yeux, et cela seul justifie la longueur du présent article.

La compagnie de l'hôtel Drouot est, nous le croyons, une institution utile. Si elle présente une tout autre physionomie que la libre concurrence des *auctioneers* anglais, elle s'en distingue aussi par ses manières de procéder. Nous sommes loin, comme l'on voit, de les trouver parfaites, et nous pensons qu'il est de l'intérêt de la compagnie de provoquer elle-même les réformes que nous avons signalées à notre tour. Mais à part les réformes financières et les quelques abus dont nous avons parlé, nous croyons devoir résister de toutes nos forces aux innovations anglaises qu'on nous propose. Et nous adjurons au besoin l'ombre irritée de feu Gersaint, le plus fin expert du XVIIIe siècle, de rappeler à son homonyme que la France est le pays qui sait marier avec le plus de bon sens la fantaisie de l'esprit à la logique des faits [1].

PH. BURTY.

1. Nous avons un mot à dire ici, avec la permission de nos deux collaborateurs. Il nous paraît ressortir de leur discussion, que M. Gersaint a fait d'excellentes observations, et qui demeurent, contre le prix exorbitant des ventes publiques d'objets d'arts en France, comparé à celui que coûtent les mêmes aux ventes en Angleterre. M. Burty répond que la faute en est au législateur; mais c'est aussi au législateur que s'en prend M. Gersaint, plutôt qu'à la compagnie des commissaires-priseurs. En somme, il est reconnu de part et d'autre : 1° que le gouvernement perçoit un droit de 2 0/0 pour une garantie qu'il est *censé* offrir au public, mais qui, au fond, est illusoire; 2° que les 6 0/0 versés dans la *bourse commune*, sont une véritable monstruosité, puisqu'ils servent d'appointements aux détenteurs de sinécures; 3° que si l'on retranchait ces 8 0/0 de la moyenne des frais, on égaliserait à peu près le tarif de Paris et celui de Londres; et c'est là justement ce que demandait, avec raison, M. Gersaint.

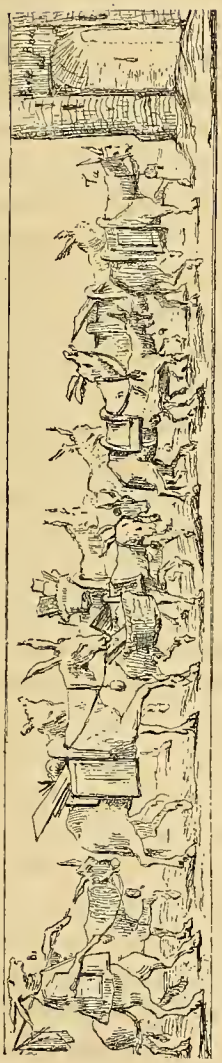
(*Note du Rédacteur en chef.*)

ESTAMPES SATIRIQUES

RELATIVES A L'ART ET AUX ARTISTES FRANÇAIS PENDANT LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

II

DIX-HUITIÈME SIÈCLE [1]



Bien que les mœurs et les faits de l'art au XVIIIe siècle aient été, plus qu'au précédent, de nature à stimuler l'esprit d'observation et la verve des dessinateurs satiriques, trop souvent encore ceux-ci se renfermèrent dans les limites étroites d'attaques personnelles, aussi triviales dans le fond que dans la forme. C'est ainsi qu'ils prirent invariablement pour type de l'ignorance et de la stupidité l'âne, cet excellent âne, à qui ses longues oreilles prêtent bien quelque ridicule, mais qui rachète, à nos yeux, ce défaut par la finesse méditative de son regard et la philosophie de son allure. Parfois cependant, ils surent profiter avec quelque esprit des piquantes occasions que devaient fréquemment faire naître les expositions de peinture au *Salon* du Louvre, régularisées vers le commencement du siècle ; et la série des pièces relatives à ces salons aurait peut-être mérité un chapitre spécial, si, pour ne pas interrompre l'ordre chronologique, nous n'avions préféré les citer chacune à sa date.

Mais il ne nous a pas toujours été possible de préciser ces dates d'une manière certaine, et tel

1. La petite gravure ci-contre reproduit une des estampes satiriques du XVIIe siècle, celle qui est décrite à la page 355 de la livraison du 15 septembre, dans laquelle elle aurait trouvé place si elle n'avait été momentanément égarée.

est le cas qui se présente dès le début de cette seconde partie de notre travail. L'arlequinade historico-satirique intitulée : *Triomphe des arts modernes ou Carnaval de Jupiter, dédié aux amateurs du temps*, est, en effet, dénuée de toute espèce d'indication de date ou d'auteur, et ce n'est qu'après bien des tâtonnements que nous croyons pouvoir lui assigner une date approximative, entre 1720 et 1730, sans savoir en aucune façon à quel auteur l'attribuer. Nous ne nous flattons même pas d'être arrivé à une complète intelligence du sujet, qui est tout allégorique et fort compliqué. Nous ne saurions donc la décrire trop minutieusement. Au sortir d'un palais antique en ruine et envahi par des végétations parasites, le dieu des arts, Apollon sous l'habit d'Arlequin, est traîné sur un char par trois ânes qui s'abattent, un léopard et des animaux fantastiques à tête féminine empanachée; ces quadrupèdes grotesques sont montés par Don Quichotte, par Pantalon, par une sorte d'homme de lettres qui porte des plumes et des tablettes, et par Scapin, armé d'une épée. Mercure, en grand manteau, les précède, tenant son caducée. Derrière le char, marchent Polichinelle, la palette au pouce et l'équerre à la main, une danseuse qui bat des cymbales, et un fou qui agite son tambour de basque. En l'air, Pierrot, figurant la Renommée, sonne de la trompette, à cheval sur le dos du Temps qui vomit des insectes par où en vomissent les diablotins de Callot. Au ciel, le soleil, au milieu duquel on distingue la figure d'Apollon, est *éclipsé* par un astre couvert d'une chauve-souris, près d'un zodiaque aux signes caricaturés. Au fond, Jupiter, armé de ses foudres, préside à ce carnaval. Sur le second plan, sont relégués des monuments antiques et un autel sur lequel on déchiffre avec peine ces mots : S. P. Q. R. — Ci-git les Grecs et les Roma... — Le titre de la composition est au bas, dans la marge, sur une tablette : Triomphe des arts modernes, — ou Carnaval de Jupiter, — dédié aux amateurs du temps. Ce dernier mot est exprimé par une sorte de rébus, à l'aide d'un signe qui renvoie à la partie postérieure de la figure du Temps monté par Pierrot. (Dimension : haut. 221 millim., larg. 369 millim.)

Tels sont les principaux détails d'une allégorie dont la portée semble être de réagir en faveur de la tradition antique abandonnée, contre une mode frivole, au moment où les Gillot, les Watteau, les Coypel peignaient leurs arlequinades, leurs scènes de théâtre ou de roman; et si nous ne sommes pas dans l'erreur, plusieurs allusions à ces œuvres sont assez reconnaissables dans notre satire : rappelons-nous, en effet, tous les personnages de la comédie italienne et cette figure de Don Quichotte, du héros dont Coypel a traité l'histoire en une série de tableaux, destinés à être ensuite exécutés en tapisserie aux Gobelins. D'autres allusions nous échappent

malheureusement, mais, dès à présent, notre opinion est assez plausible. Quant au goût de la pièce dont l'auteur nous est, avons nous dit, inconnu, il est assez analogue à celui des arlequinades fantastiques de Gillot, à l'imitation desquelles notre pièce semble avoir été composée tout exprès. On lit, en effet, dans les notes manuscrites de Mariette, que Gillot avait peint une scène intitulée : *le Triomphe d'Arlequin en dieu Pan;* que celle-ci, gravée en manière noire par Jacques Sarrabat, obtint un grand succès, et que Watteau dut sa naissante renommée à l'habile imitation qu'il fit de ce genre, alors tout nouveau. Quant à l'exécution, elle est moins précise que celle des eaux-fortes de Gillot, mais plus légère, plus brillante et plus colorée.

Du reste, notre planche a subi plusieurs transformations intéressantes dans deux tirages de beaucoup postérieurs à l'édition originale. Au titre primitif a été substituée cette légende, empreinte du caractère de l'époque de la révolution : *Il y a encore de grands artistes, mais la frivolité, le luxe, les modes font dégénérer les talents, et s'il n'arrive une heureuse révolution, le dieu du goût ne sera plus, comme on le voit ici, qu'un histrion entouré d'un vil cortége.* Nous présumons que dans ce cas, on faisait servir l'ancien persiflage à la réaction inaugurée par Vien et David.

Plus tard, en 1791, une nouvelle inscription donna une application nouvelle à cette estampe, mais peu en rapport avec son sujet. *Les arts sortant du temple du goût vont faire leur pétition à l'Assemblée nationale.* Un exemplaire de cet état se trouve placé au Cabinet des estampes dans la collection des pièces relatives à l'histoire de France, à la date du 21 août 1791, et renvoie à une note manuscrite ainsi conçue : « La commune des arts, académie révolutionnaire qui devait son existence à David, demandait, dans une pétition, d'exposer ses œuvres concurremment avec les membres de l'Académie. L'Assemblée, considérant les droits communs de tout Français, décréta que les artistes seraient également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre qui avait été destinée à cet usage par son décret du 26 mai. Cette caricature est faite dans un sens favorable au retour des priviléges et corporations qui n'existaient plus, et pour faire comprendre que populariser les arts serait les avilir. » Ainsi, dans ce troisième état, la gravure en question devint un pamphlet contre le peintre qu'elle avait préconisé, et servit ainsi par deux fois les rancunes de l'ancienne académie. Voilà donc une estampe qui est à elle seule un curieux résumé des variations du goût pendant le XVIIIe siècle.

Nous croyons devoir rattacher à ces premières années du XVIIIe siècle, une série de charges sur les artistes français de cette époque, récemment lithographiées sous leur titre original de *Callotines et charges*, par

M. Legrip, dans *les Portraits inédits d'artistes français* de M. Ph. de Chennevières. Nous ne voulons ici qu'indiquer au lecteur les noms des dix peintres, graveurs et sculpteurs qui s'y trouvent ingénieusement ridiculisés, plus encore par la tournure que par les déformations du visage. Les notes explicatives et historiques de M. de Chennevières ne nous laisseraient rien à dire de nouveau. Ce sont : *M. Oppenor, architecte; M. Cochin, graveur; M. Vanclève, sculpteur; M. Coustou l'aisné; M. Boussant, sculpteur; M. Du Vivier, graveur; M. de Troy, peintre; M. de La Joüe, peintre; M. Le Moine, et M. Favanne, peintre.* L'auteur de cette suite de dessins à la sanguine est inconnu; cependant, on pense avec quelque vraisemblance qu'elle est de Jacques de Favanne, fils du peintre cité ci-dessus.

Une contemporaine de ces artistes, artiste elle-même fort distinguée, Mlle Élisabeth-Sophie Chéron, donna lieu à la composition d'une estampe, exécutée toutefois longtemps après sa mort, qui arriva en 1710, par Mlles Anne et Ursule de La Croix. Cette estampe représente la trinité assez gaie des *trois domestiques de feüe Mme Lehay* (demoiselle Chéron), *peints d'après nature et gravés à l'eau-forte*, par ses amies que nous venons de nommer. Ces trois serviteurs sont une suivante, représentée à mi-corps et en petit bonnet, plus un chat et un perroquet rôdant autour des épaules de la chambrière. (Pièce in-4°, gravée au burin.)

1726. — *Antoine Rivalz et les Capitouls de Toulouse.* — L'œuvre d'Antoine Rivalz, artiste languedocien assez distingué, est égayé par un certain nombre d'allégories relatives aux arts, mais dont l'exécution est assurément plus vive que l'intention. Outre celles qu'il grava lui-même fort spirituellement à l'eau-forte pour le Traité de peinture de son ami et compatriote Bernard Du Puy du Grez, en 1695, nous aurions déjà pu relever, à propos du Poussin, la composition où il représenta la gloire du célèbre artiste triomphant de l'Ignorance et de l'Envie. Dans une autre allégorie, il figura la Peinture et la Sculpture nues et poursuivies par une Furie armée de torches, et implorant le secours d'Apollon, qui déjà, ainsi que les Muses, les recouvrent de leurs vêtements. Le titre suivant et le nom de l'artiste, écrits à rebours, se lisent très-difficilement : *Pictura et Sculptura ad Apollinem expoliatæ profugiunt. — Ant. Rivalz, inv. et sculp.* (Dimension : larg., 218 mill.; haut., 151 mill.). — Une dernière composition fort rare, et dont la portée est plus satirique, fut gravée à l'eau-forte par un élève de Rivalz, Ambroise Crozat: elle conserve le souvenir des démêlés qu'eut son maître avec les capitouls de Toulouse, à propos de la création de l'Académie de peinture de cette ville, dont il finit par obtenir l'établissement. Nous n'aurions pu décrire cette pièce

qu'imparfaitement, sans cette précieuse note écrite par la main même d'un contemporain sur l'exemplaire de M. de Vèze, vendu après sa mort, en 1855 : « *Homes qui se sont randus imortelle par leurs oposition a l'établissement de l'Academy de peinture; celuy qui est peint avec une teste de chochon est M. Cartier, celuy qui porte les oreille de Midas, M. Martin Ponce; celuy qui a la grande peruque, e peint en Envie, M. de Bastard. Tous ces grands homes estait capitouls ensemble en* 1726 *ou* 1727. » Le groupe des capitouls, ainsi ridiculisés, est gisant à terre; ils viennent d'être assommés à coups de verges par deux figures ailées, tandis que, à l'opposé, Minerve conduit la Peinture et la Sculpture, précédées d'un petit singe, dans un palais qui occupe le fond. On lit dans la marge, quatre vers, au-dessous des noms des artistes. (Dimension : haut., 190 mill.; larg., 240.)

Nous extrairons de la biographie toulousaine, à propos de ce peintre provincial, dont l'eau-forte est d'une exécution médiocre, mais assez libre, et dont le nom même est peu connu, cette note qui peint l'homme et l'artiste : « Ambroise Crozat, né et mort à Rodez, fut pendant quelque temps l'émule de Subleyras; il alla ensuite à Paris, et acquit beaucoup de réputation dans le genre du portrait. Mais les cabarets furent trop souvent ses ateliers; presque toujours pris de vin, il ne put peindre Louis XV, qui voulait l'employer, et qui l'attendit deux fois inutilement. »

1727. — Les brocanteurs d'objets d'art prêtèrent, dès cette époque, à la plaisanterie des vrais amateurs. Le comte de Caylus a gravé lui-même à l'eau-forte un de ses propres dessins, avec ce titre *Assemblée de brocanteurs*. Dans un vaste atelier encombré par les chevalets, les plâtres et les châssis, un groupe de baudets examine à la loupe une toile encore vierge de peinture et agite des encensoirs. Il en est un qui considère gravement une feuille de papier blanc, et d'autres qui jugent du mérite d'un tableau, qu'un rapin malicieux leur fait voir par le côté du châssis. (Dimension : h. 140 millim., larg. 220 millim.)

Il en existe une épreuve au Cabinet des estampes avec la curieuse annotation que voici : « Cette estampe a esté gravée en 1727 par M. le comte de Caylus pour donner un ridicule aux brocanteurs et aux mauvais connoisseurs de Paris, dont il y en a qui regardent comme tableaux d'Italie tous ceux qui sont peints sur la toile qui se fait en ce pays-là. »

On fit servir cette même pièce en 1816, en la coloriant, en changeant le nom de l'artiste, et en remplaçant le titre primitif par celui-ci : « *Les Connoisseurs, les Brocanteurs et les Juges au Salon.* Paris, chez Naudet, marchand d'estampes au Louvre.

—Un animal comique, le singe, fut vers cette époque introduit, mais avec

plus de succès, comme acteur principal, dans des compositions relatives à l'art. Entre les mains de Chardin, il devint le plus grave des antiquaires; Watteau le fit artiste, peintre ou sculpteur: et c'est là une des premières et des meilleures fantaisies qui aient paru dans un genre que notre contemporain Decamps a repris avec tant d'esprit, de verve et d'humour.

1735. — *Mascarades et fêtes des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.* — Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome furent de tout temps de joyeux et bons vivants. En attendant qu'il devînt à la mode parmi eux de se caricaturer, comme nous aurons à le constater plus tard, ils profitèrent toujours largement de toutes les occasions de réjouissances qui se présentaient, et plusieurs estampes conservent l'intéressant souvenir de leurs ébats. Pierre, l'un d'eux, grava avec beaucoup de légèreté et d'élégance, la *Mascarade chinoise* qu'ils célébrèrent en 1735 à l'époque du carnaval. C'est un fort joli cortége de jeunes gens pleins d'entrain, dans leurs costumes variés, et roulant au milieu de la foule des autres masques sur un char magnifique, traîné par des chevaux richement caparaçonnés : le mouvement de ces figures, leur majesté grotesque, leurs costumes chatoyants, gravés de la plus charmante pointe qui fut jamais, forment un contraste piquant avec la sévérité des fabriques romaines et avec la base vénérable de l'antique colonne de Trajan, qui semble, du reste, s'être francisée elle aussi, pour la circonstance, sous le crayon du maître, et ne présente plus que des bas-reliefs amusants, façon Boucher ou Subleyras. On lit dans la marge le nom de l'artiste *Pierre sculp.* et ce titre : *Mascarade chinoise faite à Rome le carnaval de l'année* MDCCXXXV. *Par Mrs les pensionnaires du Roy de France en son Académie des arts,* DÉDIÉE *à Son Excellence Mgr le duc de Saint-Aignan, pair de France, cheuallier des ordres du Roy et son ambassadeur extraordinaire à Rome.* (Dimension de la planche : larg., 430 mill.; haut., 312 mill.) Nous ne parlons pas de la *Caravanne du Sultan,* gravée par Vien quelques années plus tard, et si connue des amateurs, celle-là n'a rien de bien plaisant.

1746. — *Caricatures des élèves de Le Bas, par Le Bas lui-même.* — L'un des meilleurs graveurs du XVIIIe siècle, Le Bas, était aussi, contre l'ordinaire des gens du métier, doué d'une humeur fort gaie. Il *illustrait* volontiers ses lettres de croquis plaisants et de charges comiques. M. de Chennevières, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, en a fait lithographier quelques-unes qu'il a fort bien annotées dans son texte. Nous y renverrons le lecteur en lui indiquant seulement les noms des artistes caricaturés. Ce sont : Le Tellier, en robe de chambre, le maigre et efflanqué *Lemire normant, Bacheley avec ses pantoufles, Pitre?* et le gros et court *Chenu.*

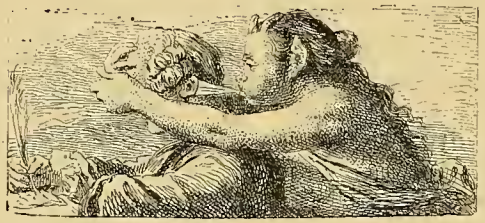
1747. — *Premières satires à propos des salons du Louvre.* — Les critiques des tableaux exposés au salon par les académiciens, commencèrent à se multiplier à cette époque, et les peintres se vengèrent eux-mêmes des écrivains en les drapant dans des charges assez vives. Les mieux tournées de ces satires gravées furent dirigées contre Lafont de Saint-Yenne, et nous n'avons pas à y revenir après ce que nous en avons dit dans la dernière livraison de la *Gazette*. Plus heureux que son confrère, l'abbé Le Blanc fit entrer les artistes dans ses vues et il obtint de son ami Le Bas une ravissante vignette, gravée pour servir de frontispice à la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture de l'année* 1747. Le dessin en était de Boucher. Le maître y a représenté un de ses tableaux posé sur un chevalet, devant un groupe de satyres personnifiant l'Envie, la Haine, l'Ignorance, tous les genres de sottises, et se montrant du doigt des défauts imaginaires, tandis que la Peinture, assise et muette, semble méditer sur la bêtise des observations qu'elle est condamnée à entendre. Tous les génies de l'art sont groupés auprès d'elle et forment autour du tableau critiqué par les satyres, un petit tableau charmant qui échappera du moins à leur critique.

Une autre fois, je ne sais quel dessinateur qui veut trouver grâce auprès d'un faiseur de *salons* (peut-être Lacombe, l'auteur du *Dictionnaire*), lui esquisse une vignette assez plaisante : on y voit sur les marches de l'escalier du Louvre des dames élégantes donnant la main à leurs cavaliers; au bas des degrés un vieux connaisseur, armé de sa loupe, assassine de ses remarques un jeune visiteur qu'il a mis *au pied du mur*, aimable et innocente victime de la manie de juger en peinture.

1756. — *Parodie par Germain de Saint-Aubin, de l'eau-forte gravée par Madame de Pompadour, d'après Guay et Boucher, représentant l'Amour sacrifiant à l'Amitié.* — M. de la Fizelière citait dernièrement, ici, dans son étude sur la marquise de Pompadour, l'eau-forte spirituelle qu'elle fit, sous le titre de *l'Amour sacrifiant à l'Amitié*, d'après la pierre gravée par Guay sur le dessin original de François Boucher. Mais la parodie amusante que Germain de Saint-Aubin s'avisa d'en faire dans ses *Papillonneries*, n'a point encore été décrite; elle le sera prochainement par M. Prosper de Baudicourt dans le *Peintre-Graveur français continué*, que cet iconophile éclairé fait imprimer en ce moment. Dès à présent, la gracieuse communication qu'il nous a faite de cette plaisante eau-forte et de sa description, nous met à même d'en faire part à notre tour au lecteur. « Dans un ovale formé par deux branches sèches se réunissant du haut et du bas, on voit à gauche un papillon appuyé sur une branche de vigne, jurant fidélité sur l'autel de l'Amitié, qui est au

milieu, entouré d'une guirlande de fleurs; un autre papillon foulant aux pieds un masque, tient un cœur à la patte et alimente le feu de l'autel; en avant, un petit chien regarde en levant la patte. Pièce anonyme et en sens contraire de l'original dont nous avons parlé. (Dimension : hauteur du cuivre 182 mill., largeur 138.) C'est du reste une note contemporaine consignée sur l'épreuve de M. de Baudicourt, qui nous permet de saisir l'allusion de cette pièce : *Parodie d'un dessin de Boucher, représentant l'Amitié, gravé par madame la marquise de Pompadour en* 1756, *par de Saint-Aubin l'aîné.*»

1763. — *Cochin et ses Misotechnites aux enfers.* — Mais, parmi les vignettes qui ornent ces critiques des *salons;* il n'en est point de plus vives ni de plus singulières que celles des entretiens ou dialogues ima-



ginés par Cochin sous le titre de *Misotechnites aux enfers* (in-12, 1763). L'auteur moitié critique, moitié artiste, y remplit à la fois ces deux rôles; mais son obscure fiction serait oubliée depuis longtemps, si elle n'était égayée par dix têtes de pages fort délicates où l'allégorie est maniée avec la plus grande recherche d'invention et de pointe. — La deuxième de ces vignettes représente un écrivain à qui Cochin gardait rancune, *Lafont de Saint-Yenne* (appelé *Ardelion* dans le texte) et l'auteur inconnu des *Observations d'une société d'amateurs* (le pseudonyme de *Phylakei* lui est donné dans le texte), contre lequel Cochin dirige surtout ses attaques. Il a plongé ces deux écrivains dans le fleuve Léthé, le second à la merci du premier qui est condamné à juger les écrits de son compagnon d'infortune. — Dans les huit entretiens que Cochin leur fait dialoguer, il continue à les attaquer de la sorte, à coups de plume et de burin. Ici, l'auteur des *observations* est démasqué par deux fantômes de l'enfer qui paraissent vouloir le reconnaître à son arrivée dans leur séjour. Là, un mur s'élève entre le même écrivain et la lumière; plus loin, il a les yeux bandés, un binocle aux oreilles, et il écrit sans entendre un autre personnage (*Falconnet* le sculpteur) qui lui souffle ses pensées à travers un porte-voix.

Dans la huitième tête de page, l'auteur compose, sous l'inspiration d'une satyresse qui lui bouche les yeux. C'est celle que nous reproduisons ici pour donner une idée de toutes les autres.

1760-92. — *Caricatures des pensionnaires de l'Académie de France, à Rome; par Stouf, Franconville, Vincent et Ménageot.* — Les croquis de caricatures que le lecteur a sous les yeux, dans l'eau-forte ci-jointe, sont tirés d'une charmante petite suite de huit pièces, de quatre, cinq et six figures chacune, dessinées par Stouf, sculpteur, et gravées par son ami Moricaud Franconville, amateur. Nous ne connaissons point la suite complète qui figurait en décembre 1854 à la vente de M. Robert Dumesnil; et ce qui nous fait surtout regretter de n'avoir point connu cet exemplaire, c'est qu'il offrait à la main le nom de chacun des pensionnaires de l'Académie de Rome caricaturés par Stouf, l'un d'eux. Dans l'exemplaire incomplet que nous avons vu, un seul nom, celui de M. Boquet, sculpteur, se trouve indiqué au bas de la figure qui se désole et se frappe si bien la tête devant le buste de Jupiter, tandis qu'un petit rapin vient le consoler.

On peut juger par le fac-simile de M. L. Flameng, que Stouf et Franconville avaient le trait vif et spirituel. En l'absence des noms, il serait sans intérêt de décrire ses caricatures.

Par compensation, et grâce à l'obligeance de M. Renouvier, à qui nous avions écrit, espérant que l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Montpellier porterait les noms de nos pensionnaires, nous indiquerons d'une manière plus précise un recueil analogue et du même temps. Ce recueil, conservé aussi à la bibliothèque de Montpellier, est dessiné par Vincent à la pierre noire et rouge ou à la gouache, dans un format beaucoup plus grand. Les artistes caricaturés, en pied ou en buste, tous avec beaucoup de caractère, sont : Huvié, architecte pensionnaire à Rome, 1774; Lemonnier, peintre d'histoire à Rome, pensionnaire, 1772; Choin (sans doute Claude Hoin), peintre à Rome, 1772; Chrétien, élève de Lemonnier, 1772; Jombert, peintre d'histoire; Paris, architecte; Renard, architecte, 1775; Segla, sculpteur, 1775; Lemonnier, 1775; Maulgué, architecte, 1774; Paris, architecte, 1774; Milot, sculpteur, 1774; Canavas, peintre; Rousseau, architecte; Delaistre, sculpteur; Jombert, peintre; Renard; César Vanloo, peintre à Rome, 1774; Suvée, peintre d'histoire à Rome, 1774; Boquet, sculpteur, 1784; Vincent, peintre d'histoire, pensionnaire à Rome, 1773; Le Bouteux *fecit.*

Un autre directeur de l'école de Rome en 1792, Ménageot, est cité comme auteur de charges analogues qui seraient également conservées à Montpellier, et qui proviennent sans doute de la vente faite à sa mort, en 1817. (Voir le n° 190 du catalogue de cette vente.)

1783. — *Charges sur le* SALON *de cette année.* — Au nombre des brochures qui pullulaient à chaque *salon*, sous toutes les formes, dialogues, vaudevilles, chansons, vile prose ou méchants vers, il en est une remplie de charges fort plaisantes des tableaux qu'elle attaque. Et il est bien curieux de savoir aujourd'hui quel effet produisirent sur les visiteurs d'alors, des morceaux devenus depuis très-célèbres, tels que *les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, par David, et *l'Éducation d'Achille*, par Regnault. Voici le titre du rare volume qui renferme ces parodies et d'autres encore : *Marlborough au salon du Louvre, première édition, contenant discours préliminaire, chansons, anecdotes, querelles, avis, critiques, lettre à Mlle Julie, changement de tête, etc., etc.* Le frontispice représente Marlborough à cheval :

Contre tant d'ennemis ardents à m'outrager
Dans la France à mon tour appelons l'étranger.
DE VOLTAIRE.

Voici la description des autres estampes négligemment croquées :

Durameau (n° 13 du livret). Herminie sous les armes de Clorinde. — Elle a une jambe de bois et l'autre qui n'appartient point à son corps; mais la principale satire porte sur la couleur de ce tableau d'un ton fort vert, si l'on en croit le lavis qui colorie toute la composition :

Examinez l'emploi de ces différents verts
Brillants ou sans éclat, plus foncés ou plus clairs.
L'ABBÉ DELILLE.

Berthellemy (n° 86). Maillard tue Marcel.

Frappant du pied, grinçant des dents,
Ils font peur aux petits enfants... VADÉ.

Jollain (n° 82 ?). Frappement du rocher. — Le dessinateur paraît tourner en ridicule la composition décousue du peintre et ses têtes mal attachées (elles sont ici fixées sur des bâtons). Le titre : *Changez-moi ces têtes*, fait aussi allusion à une chanson alors fort répandue.

David (n° 162). Douleur et regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector. — L'auteur fait justement remarquer dans sa charge, ainsi que dans son texte, l'emprunt fait par David au *Testament d'Eudamidas* du Poussin. Il tourne, de plus, en ridicule le monstrueux casque d'Hector posé près de son lit. Le titre ajoute encore à la charge : *Tombeau de Marlborough.*

Renaud (Jean-Baptiste Regnault) (n° 167). L'éducation d'Achille. — La plaisanterie qui ressort du titre, *Trop gratter cuit*, est vraiment assez piquante : dans la peinture originale qui est, on le sait, au Louvre, le cen-

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. IMP DELÂTRE.

taure semble en effet se gratter la tête. La charge s'en prend aussi à la jambe gauche d'Achille qu'elle fait d'une longueur démesurée.

1799. — *Girodet et Mme Simon Candeille.* — La gravure fort rare,

unique peut-être, que nous reproduisons, conserve le souvenir d'une piquante anecdote de la vie de Girodet, ainsi racontée par M. Delécluze, d'après ses propres souvenirs, dans son curieux livre sur David, où du reste il ne cite point notre gravure : « Girodet exposa en 1799 le buste de Mme Simon Candeille, actrice du Théâtre-Français (alors théâtre de la République) et auteur de quelques pièces de théâtre, entre autres de

la Belle Fermière. Quoique le peintre eût mis tous ses soins à la perfection et même à l'ornement de cet ouvrage, car il peignit des camées allégoriques sur les angles de la bordure, l'actrice ne trouva pas son portrait ressemblant et en fit chez elle des critiques assez peu mesurées, que les indiscrets rapportèrent à Girodet. Celui-ci ne souffrait patiemment les observations de personne; aussi, les plaisanteries de Mme Simon Candeille lui parurent-elles une injure insupportable. Mais il entra dans une véritable fureur lorsqu'il reçut une lettre de cette dame qui lui demandait son portrait et le prix qu'il croyait devoir y mettre. Girodet brisa le cadre, coupa la toile en plusieurs morceaux, mit le tout dans une caisse qu'il envoya pour toute réponse à Mme Simon Candeille.

Jusque-là l'artiste était dans son droit, et on aurait pu lui passer cette boutade quoiqu'un peu vive, mais il résolut de se venger et de rendre sa vengeance publique. Dans l'espace de quelques jours et de quelques nuits, il composa et peignit un petit tableau où il représenta celle dont il avait déchiré le portrait, nue, étendue sur un lit, et nouvelle Danaé, recevant une pluie d'or qui tombait de tous les côtés. Outre plusieurs détails plus que satiriques, on voyait sur le devant de la scène un énorme coq d'Inde, dans le profil duquel l'artiste avait trouvé moyen de confondre les traits de l'homme dont le nom se trouvait lié à celui de sa Danaé. Enfin les yeux d'un autre personnage étaient bouchés chacun par une pièce d'or, et, pour compléter cette parodie, Girodet avait peint sur les angles du cadre de ce dernier tableau des camées aussi piquants que ceux qui figuraient autour du portrait étaient louangeurs.

« Cette caricature fut exposée en plein salon au Louvre, où elle ne resta cependant que quelques jours [1].

Notre gravure est, dit-on, une nouvelle mystification imaginée contre l'actrice (appelée mademoiselle Lange dans les journaux du temps [2]) qui se laissa persuader sans peine d'acheter la planche au graveur (Naudet), pour la détruire. (Dimension. Haut. 258 mil., long. 229.)

Girodet fut toujours fort sensible à la critique qui ne l'épargna guère. Quelquefois il eut à subir lui aussi les attaques des caricaturistes. Un mauvais plaisant parodia aussi son Pygmalion sous le titre de *Jeannot et Suzon :* Jeannot au lieu de l'Amour, tient une lanterne à la main et veut délivrer sa statue d'une puce qu'elle a sur le sein. Lithographie in-4°. Un autre plaisant représenta Pygmalion sous les traits d'un vieux mari,

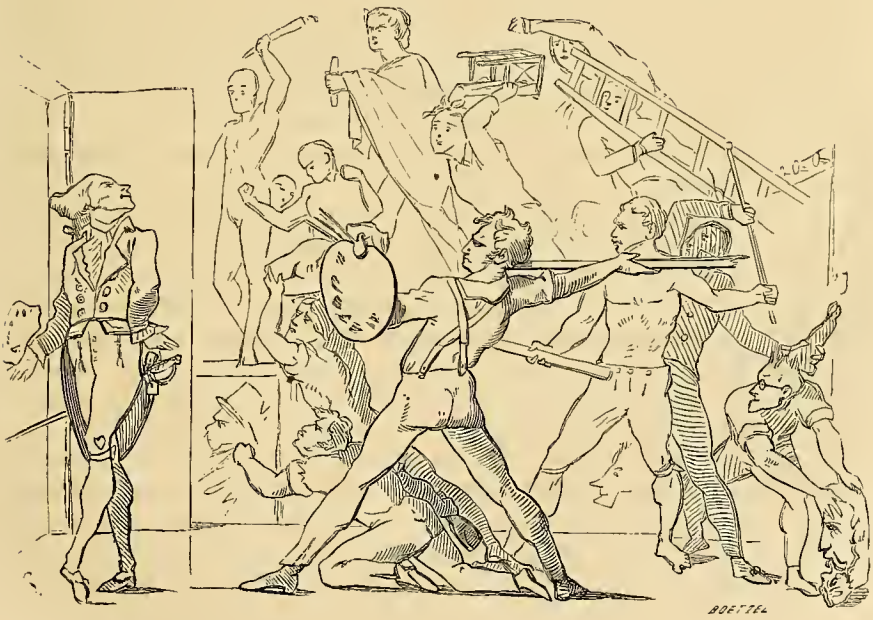
1. *Louis David, son école et son temps, souvenirs par M. E.-J. Delécluze*, Paris, Didier, 1855, in-8°. pag. 261-2.

2. Voy. *Journal des Arts* an VII, 10 fructidor, et an VIII, 30 vendémiaire.

Prud'homme anticipé, qui s'éprend d'amour pour son épouse, l'ayant surprise en costume de modèle ; cette Galatée conjugale est affreuse dans sa nudité, mais pudique dans sa laideur. Lithographie in-8° publiée chez Langlumé, sous le titre *le Retour du musée ou le mari Pygmalion.*

Ici se termine notre liste des pièces satiriques du XVIIIe siècle. Bientôt la lithographie, maniée par les Vernet, les Charlet, les Daumier, les Gavarni, va nous montrer un esprit qui fera paraître un peu lourds les essais de leurs devanciers. Parmi les premières estampes imprimées d'après ce nouveau procédé, qui a véritablement créé chez nous l'art de la caricature, il en est une que nous avons cru devoir reproduire ici. Elle se rattache à l'histoire de l'Académie royale de peinture, dont la suppression récente laissait quelques regrets parmi les vieux partisans de l'ancien régime, et elle dut être publiée vers la même époque que certaines brochures où l'on demandait le rétablissement de l'Académie. Une de ces brochures était du marquis de Paroy, et ce même marquis pourrait bien être le personnage aux manières ultra-précieuses qui entre dans l'atelier de David, et dont l'apparition excite une rumeur si violente. Toutes les figures sont des portraits. Nous n'avons pu y reconnaître que *David*, dans le combattant campé comme le Tatius du tableau des Sabines, et M. *Denon* dans la figure à lunettes qui saisit la tête de Jupiter.

THOMAS ARNAULDET.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Rouen, 30 septembre 1859.

La Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de Rouen, en faisant appel à tous les industriels des douze départements de la région du nord-ouest de la France, devait naturellement exclure Paris du concours; elle a admis cependant dans ses galeries quelques produits d'art que Paris a vus naître. C'est que l'on a beau être industriel et appartenir à un pays où l'industrie occupe la première place, on est forcé de comprendre qu'un peu d'art ne nuit point et qu'il faut, pour attirer le public, jeter un peu de variété et de charme parmi les machines et les cotonnades. Les fondeurs de bronze et de fonte, les repousseurs de zinc, les décorateurs de porcelaine et les ébénistes parisiens, en ayant soin de se couvrir du pavillon d'un marchand de Rouen, ont donc pu envoyer leurs produits, et donner un certain cachet d'art à diverses parties de l'Exposition. Ce n'est pas ici toutefois le moment de nous en occuper et nous voulons seulement examiner aujourd'hui ceux que la province a produits par elle-même.

C'est encore, aujourd'hui comme au moyen âge, autour des édifices religieux que se maintiennent en province quelques foyers d'art; c'est sur place, en effet, qu'il faut le plus souvent trouver des sculpteurs pour décorer ces édifices, des verriers pour en garnir les fenêtres et des carreleurs pour en couvrir le sol. La restauration, la construction et l'ameublement d'une foule d'églises de Normandie, dans le style propre à l'édifice, ont fait naître et se développer autour d'elles un certain nombre d'ateliers de sculpture et de peinture sur verre.

M. Jean, statuaire, et M. Bonnet, plus exclusivement ornemaniste, qui ont restauré les belles sculptures du portail des libraires, de la cathédrale de Rouen, donnent des exemples à toute la Normandie. Ainsi M. Bonnet a exposé le modèle de l'autel qu'il a construit et sculpté pour l'église de Notre-Dame-du-Vœu de Cherbourg, et le lutrin en bois destiné au même édifice. Ces deux meubles dont les formes sont inspirées des monuments de l'époque romane, sont très-bien composés et exécutés dans un juste sentiment du style de ce temps. La statuaire est la grande difficulté de ces imitations de l'art roman, car on ne se croirait pas permis, avec la science du dessin et du modelé que l'on possède aujourd'hui, de refaire ces longues figures émaciées, recouvertes de vêtements à plis serrés et collant sur des membres sans proportions. On modernise donc ces figures, et pour leur enlever leur barbarie, on leur ôte du même coup ce caractère un peu rude qui les met si bien en harmonie avec l'architecture qu'elles décorent.

La même observation peut s'adresser à la statuaire d'un immense et riche autel en

bronze doré, que M. le curé de Notre-Dame-de-Bon-Secours a fait exécuter par des artistes et des ouvriers parisiens, dans son propre presbytère, près de cette élégante église en style du XIIIe siècle, qui domine la côte en amont de Rouen. La décoration sculptée a été modelée par M. Fulconis avec un grand talent; mais on peut reprocher aux têtes une certaine effémination, que le travail des ciseleurs a peut-être augmentée; elle se compose des figures du Christ et des douze apôtres, chacune de soixante centimètres de hauteur environ, d'une grande quantité de statuettes d'anges de moindre importance, de petits médaillons représentant des scènes de l'évangile, et de deux bas-reliefs d'assez grande proportion dont l'un représente la scène du péché originel. Là M. Fulconis n'a point osé n'être point moderne, et il a modelé le corps d'Ève, sans trop s'inquiéter si, à force d'habileté, il ne serait pas en désaccord avec les lignes sèches de l'architecture de l'autel. Aussi la disparate est-elle grande, et cette figure, si on peut le dire, *détonne* au milieu des autres.

Le R. P. Martin, dont la mort a été une perte cruelle pour l'archéologie du moyen âge, qu'il fouillait avec un esprit ingénieux et hardi, secondé par beaucoup de science, avait composé cet autel. Mais comme toutes les compositions du savant jésuite, celle-ci peut mériter le reproche de manquer de caractère. Les membres d'architecture, qui forment la construction de l'autel, de son tabernacle et de son retable, n'appartiennent pas à la même époque que l'ornementation feuillagée; puis le caractère de l'architecture convient moins à une construction en pierre qu'à une œuvre d'orfévrerie. Avec les 250,000 francs que M. le curé de Bon-Secours a dépensés pour son autel on eût pu mettre en œuvre d'autres éléments, tels que les émaux, le repoussé et la fonte à cire perdue, qui lui eussent donné le caractère de l'orfévrerie de l'époque que l'on se proposait d'imiter.

Quatre fabricants de vitraux ont exposé des verrières. Celui qui a montré le plus de talent est M. G. Drouin, de Rouen. Ses grisailles sont peut-être trop sèchement régulières, mais il faut donner de grands éloges aux grandes figures, en style du XVe siècle quelque peu modernisé, qu'il a également exposées. A côté des vitraux, on voit les cartons, fort bien dessinés, qui ont servi de modèles. Composant ses cartons et les reproduisant lui-même sur le verre, M. Drouin possède, surtout pour l'expression et le dessin des têtes et des extrémités, une grande supériorité sur les fabricants qui demandent un carton à un artiste et le font exécuter sur verre par un ouvrier plus ou moins habile. M. Bazin a établi au Mesnil-Saint-Firmin (Oise) un atelier dépendant d'un vaste établissement industriel et agricole, où il fabrique des grisailles et des vitraux légendaires qui se ressentent un peu de leur bon marché.

Beauvais possède un atelier de fabrication d'où sortent une foule de verrières détestables qui vont enlaidir toutes les églises du diocèse. A Évreux on ne fait guère mieux. Mais ce district manufacturier dont Beauvais est le centre, reprend sa supériorité dans une fabrication qui lui est spéciale, celle des carreaux en terre cuite. M. Boulenger, d'Auneuil (Oise), a exposé une grande variété de pavés incrustés, en style du moyen âge ou gravés en style de la renaissance, d'un excellent dessin et d'une terre très-résistante. Comme ces pavés ne sont recouverts d'aucun vernis plombifère, leur aspect ne peut changer par l'usure, tant que la couche assez épaisse de terre incrustée ou gravée qui forme le dessin n'a pas été détruite. Un autre fabricant, de Forges-les-Eaux, fabrique également des pavés incrustés, mats ou vernis, qui se recommandent par leur bonne exécution.

La galvanoplastie a fourni à un amateur de Rouen, M. Alphonse Maze, des reproductions extrêmement réussies de bas-reliefs antiques, du beau plateau de Briot, et

d'objets naturels, tels que plantes et lézards. Un autre habitant de Rouen, M. Philippe, reproduit les plantes gravées par une double opération galvanoplastique, et semble être parvenu à tirer des épreuves d'une façon commerciale avec les cuivres qu'il obtient.

Toutefois, l'état de cristallisation où est le cuivre obtenu par la galvanoplastie, et par suite son peu de résistance à la rupture, ne font-ils pas obstacle à ce que des planches obtenues par ce procédé supportent longtemps l'effort de la presse. Il est vrai que M. Philippe précipite son cuivre sur une première planche en cuivre laminé, afin de lui donner de la résistance.

Parmi les planches reproduites par M. Philippe, on voit celle des *Musiciens ambulants*, gravée par Wille. La planche originale est usée, et les épreuves données par la reproduction galvanique sont plus noires que celles qu'on a tirées les premières ; mais aussi elles sont plus dures, car une opération où la matière brute agit aveuglément ne saurait, quoi qu'on en ait dit, rendre à une œuvre d'art les qualités qu'elle a perdues par l'usure. Aussi voudrions-nous voir et comparer des épreuves obtenues par une planche neuve et par sa reproduction galvanoplastique, avant d'apprécier quel est le vrai mérite, au point de vue de l'art, de cette découverte nouvelle.

Malheureusement cette invention coïncide avec le développement de la photographie, qui fait grand tort à la gravure au burin, et rend de moins en moins nécessaires les clichés des planches destinées à fournir des tirages à grand nombre d'exemplaires.

Plusieurs photographes d'un grand talent se disputent la première place à l'exposition de Rouen. Nous n'hésiterons point à la donner à M. Warnod, du Havre, pour ses académies et ses portraits obtenus avec un objectif puissant, et surtout pour ses marines. Il y a certaines vues de l'avant-port du Havre, avec les navires balancés par les lames venant du large, avec la fumée des steamers, avec tout le désordre d'une sortie du port un jour de grande marée, qui valent des tableaux composés avec art, par leurs qualités de mouvement, d'harmonie et de légèreté. Certaines vues de port, par M. Barbe, de Cherbourg, sont également fort bien réussies. A Rouen, M. Witz fait des portraits soit en buste, soit en pied de la dimension de cartes de visite, d'une douceur de ton et d'un fondu de modelé qui dépassent ceux des plus habiles faiseurs de Paris, et qui lui ont valu l'honneur de *pourtraire* toute la société rouennaise, ses autorités en tête.

M. A. Maze dont nous avons déjà cité les reproductions en galvanoplastie, se livre aussi à la photographie. Il a exposé, avec quelques portraits bien réussis, des réductions de gravures d'une netteté et d'une franchise peu ordinaires.

Un graveur en creux, que les exigences de la vie de province réduisent à faire des cachets et des timbres pour l'industrie rouennaise, M. Hamel, est parvenu cependant à sortir un peu de ces travaux fastidieux, en gravant les jetons et les médailles de toutes les sociétés industrielles ou scientifiques de la ville et du département. C'est à lui que la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie a confié la gravure de la médaille qu'elle fait composer par M. Salmson pour être distribuée en récompense à la suite de la présente exposition, et dans ce travail, M. Hamel a su allier la largeur de l'effet à la finesse des détails.

Il nous resterait à parler de l'industrie rouennaise des étoffes, si le dessin des modèles, par lequel elle se rattache à l'art, n'était pas soumis aveuglément aux caprices de la mode et aux exigences d'une fabrication qui vise avant tout au bon marché et à satisfaire des consommateurs spéciaux. Cependant il faut noter la transformation que subissent les cotonnades et toiles peintes de Rouen. Les fabricants, en voulant s'adresser à une clientèle plus élevée, forcent les dessinateurs qu'ils emploient à rechercher davan-

tage l'élégance dans la composition de leurs ornements, l'harmonie dans le choix et l'alliance de leurs couleurs. On n'imprime plus guère de ces *meubles* historiés de sujets dont les riches paysans normands drapaient la couronne de leur lit nuptial, colossal édifice qui décorait ce qu'ils appelaient la *Chambre*, c'est-à-dire la chambre d'honneur, en compagnie de l'armoire en noyer sculpté, où s'étageait un trousseau suffisant pour attendre la lessive annuelle.

Aujourd'hui les rideaux du lit sont en perse ou en mousseline brodée; l'armoire a été échangée contre une commode, où l'acajou plaqué remplace le bois de pays fouillé en plein par le rustique hucher qui avait orné d'attributs les panneaux chantournés, et sculpté au couronnement une corbeille nattée, d'où s'épanchaient des gerbes de fleurs. Sur la cheminée, une pendule, dont le balancier est muet, et ornée d'un sujet romantique, a remplacé l'antique coucou; un service à café, voire à thé, de cette porcelaine enluminée que Limoges expédie par toute la France, s'aligne sur la commode. En un mot la ferme réunit dans sa pièce d'apparat tout l'ameublement mesquin et prétentieux des petits logements de la ville.

L'industrie des toiles peintes de Rouen se rapproche aujourd'hui de celle de Mulhouse, et l'industrie de ses tissus imite Roubaix, qui imite Lyon. Il y a progrès dans l'industrie, mais ce n'est point de ce progrès-là que nous avons à nous occuper.

Voilà, à notre avis, tout ce que l'Exposition régionale de l'industrie à Rouen renferme d'intéressant pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais cette exposition a été pour M. de Caumont, le promoteur et l'âme des assemblées archéologiques et provinciales, l'occasion de convoquer les membres de la *Société française d'archéologie* et de l'*Association normande*. Nous avons quelques mots à dire de cette réunion.

Bien des sujets y ont été abordés : les antiquités gallo-romaines et franques; les progrès de l'archéologie dans la Seine-Inférieure; les alignements de la ville, l'école municipale de dessin, et une foule de questions économiques et industrielles.

Il a été constaté, quant aux alignements de la ville, que dans le plan général, et malheureusement exécutoire, tracé en 1839, ni les architectes chargés de ce travail, ni les administrateurs qui l'ont approuvé, n'avaient pris souci de la conservation des vieilles maisons, si remarquables et que l'on chercherait vainement aujourd'hui dans les autres villes. L'amour de la ligne droite les a condamnées. Une modification légère de plan les eût sauvées. Il en a été de même des maisons auxquelles s'attache un souvenir historique. Celle où est né Corneille est tombée frappée par l'alignement, et c'est encore l'alignement qui vient de faire démolir hier celle où était né Jouvenet, en avril 1644 : une maison intacte du xve siècle, en pans de bois sculptés que M. de La Querrière a publiée dans son livre sur *les Maisons de Rouen*.

Par une coïncidence étrange, tandis que cette maison disparaissait, M. Leroy, instituteur à Cany, écrivait au *Journal de Rouen*, qu'il venait de retrouver un tableau du maître normand dans une église rurale du département. Le tableau de l'église de Montérollier, représente l'*Assomption de la Vierge*, et est signé « *Jean Jouvenet, pinxit* 1713. » Il est donc de l'année même où le peintre fut paralysé de la main droite. Ce tableau criblé de coups de fusil en 1793, fut mutilé plus cruellement encore en 1854, sous prétexte de rentoilage et de restauration par un barbouilleur de village.

Quant à l'école municipale de peinture et de dessin, il a été constaté que, ne possédant que 36 élèves il y a une vingtaine d'années, elle avait dû aux efforts de M. Gustave Morin, son directeur actuel, secondé par l'administration, de donner aujourd'hui à 400 jeunes gens, tous les ans, les principes du dessin et de la peinture. Ce n'est point qu'on

cherche à faire des peintres à Rouen. Quand la vocation semble pousser un jeune homme, la ville l'envoie avec une pension à Paris, pour y achever son éducation artistique; mais le but principal de l'école de Rouen est de fournir des dessinateurs à ses fabriques de tissus, des contre-maîtres et des ouvriers à ses ateliers de construction. Plus d'un ouvrier fait chaque soir, après son travail, 12 kilomètres et davantage pour venir, des vallées industrielles qui entourent la ville, recevoir des leçons dont il sent tout le prix. L'école fournit des sujets à toutes les industries. Il n'y a que les fabriques de toiles peintes, où elle ne réussit point à les faire entrer. Les dessinateurs sur toiles trouvent à se placer partout, à Lyon, à Paris, en Angleterre, mais les *indienneurs* de Rouen n'acceptent que ceux qui viennent d'Alsace, de Mulhouse, où l'enseignement est moins perfectionné qu'à Rouen. C'est un préjugé, et que faire contre un préjugé?

ALFRED DARCEL.

Bruxelles, 1er octobre 1859.

Les fêtes de septembre, anniversaires de la révolution de 1830, qui attirent tant d'étrangers à Bruxelles, bien que le programme ne varie guère chaque année, ont eu cette fois leur côté artistique. On a inauguré la colonne du Congrès et de la Constitution, à laquelle on travaillait depuis 1850. Il a donc fallu neuf ans pour élever ce monument national.

Il y a quinze ans, on voyait vers le milieu de la rue Royale, une des plus belles rues de Bruxelles, un immonde bas-fonds plein de décombres, d'un aspect véritablement repoussant. Un garde-fou en poutres le longeait dans toute son étendue. Appuyé à cette mauvaise barrière, on allait admirer le panorama du vieux Bruxelles: c'est là qu'on a, on peut le dire, construit la place du Congrès, soutenue par tout un système de voûtes et de murailles énormes, à peu près de niveau avec la rue Royale, et d'où l'on descend dans le bas de la ville par un escalier fort laid, dont on aurait pu tirer un meilleur parti; c'est là aussi, devant ce panorama, que l'on a élevé la colonne du Congrès et de la Constitution, qui se détache tout entière sur le ciel, depuis la base jusqu'au sommet.

Malheureusement, la place est petite: on ne peut voir la colonne pour ainsi dire que partiellement, en s'adossant aux maisons de la rue Royale auxquelles elle fait face. Il est à désirer qu'une large voie soit percée vis-à-vis du monument; il n'est pas possible, au surplus, qu'on hésite à en reconnaître l'utilité au point de vue de l'art.

La colonne du Congrès à quarante-huit mètres de hauteur. C'est deux mètres et demi de moins que la colonne de Juillet. Elle est d'ordre dorique et construite en pierre d'Allemagne, qui ont la couleur de la plupart des monuments gothiques de la France. Le soubassement seul est en pierre d'un gris bleuâtre, tirée des carrières belges.

La statue du roi, en bronze, qui surmonte la colonne, a quatre mètres et demi de hauteur; elle est l'œuvre de M. Guillaume Geefs.

Tout le monument est très-orné: *ce ne sont que festons...* Chapiteau, fût, piédestal, sont surchargés de dessins plus ou moins allégoriques. Le fût est coupé en trois parties par des couronnes ou bracelets, formés de guirlandes de chêne et de laurier, qui l'alourdissent en le divisant. Les gothiques, ces maîtres en constructions hardies, effaçaient autant que possible les saillies horizontales, afin de donner à leurs flèches plus d'élancement et de légèreté. Le dessous du chapiteau et le piédestal sur lequel est posée la

statue du roi sont de même historiés d'ornements qui, du reste, paraissent délicatement travaillés.

A la partie inférieure du fût, on voit en bas-relief les neuf Provinces et le Génie de la Belgique. Les figures ont environ quatre mètres d'élévation; elles sont de M. Simonis et d'un très-bel effet. Les écussons des provinces, agrafés par l'écusson national, forment une sorte de couronne au-dessus de cette composition.

Quatre tables de marbre blanc, enchâssées dans la partie supérieure du piédestal, portent les noms des membres du Congrès et les principaux articles de la Constitution. Enfin, la partie inférieure est aussi couverte d'une profusion d'ornements lourds et disgracieux. La simplicité sied aux bases des monuments : c'est là, si je ne me trompe, un principe d'art que les architectes ne devraient point oublier.

Aux quatre coins du soubassement sont assises des statues allégoriques, représentant la *Liberté d'association*, par M. Fraikin, la *Liberté des cultes*, par M. Simonis, les *Libertés de la presse* et de *l'enseignement*, par M. Joseph Geefs.

La colonne est creuse : un escalier en pierre et en fonte conduit jusqu'au chapiteau, dont la plate-forme est entourée d'une balustrade en bronze doré. La porte d'entrée est en bronze, et, enfin, deux lions de bronze, de dimensions colossales, gardent l'entrée du monument : ces deux lions sont de M. Simonis qui, comme vous voyez, a eu une belle part des commandes officielles.

L'énumération de ces ornements, de ces guirlandes, de ces couronnes, de ces statues, et j'en passe, ne fait-elle pas déjà penser que la colonne du Congrès est écrasée par les détails qui devaient l'embellir ? Et puis, cette alliance du bronze avec la pierre blanche, du bronze doré avec la pierre bleue, n'est-elle pas d'un goût douteux ? Telle est, en effet, l'impression que produit, au premier aspect, ce monument, le seul du genre, en Belgique. Les quatre Libertés surtout rompent l'harmonie de l'ensemble; pour qu'elle fût complète, il eût fallu tailler ces statues dans la pierre blanche ou grise. La couleur aussi a son influence dans l'art architectural; la statue du roi, debout sur le faîte, aurait dû seule être en bronze : la colonne y eût gagné en légèreté.

Maintenant, si l'on examine l'œuvre en détail, on est obligé de s'avouer que nos statuaires ne sont peut-être pas tout à fait à la hauteur d'un pareil travail, qui voulait une sévérité de style, un cachet de grandeur, sans lesquels il n'y a pas d'œuvre monumentale. Il ne fallait pas essayer ici de faire remarquer une statue ou une des figures du bas-relief, au détriment de l'ensemble de la colonne; tout aurait dû, au contraire, contribuer à lui donner cette sobriété de lignes qui fait des édifices grecs des chefs-d'œuvre d'un caractère incomparable. La statuaire monumentale, comme la peinture historique, entre dans sa période de décadence, à mesure que le commerce artistique et l'art industriel prennent du développement. On eût dû confier l'ensemble des travaux à un seul artiste, afin qu'il y eût homogénéité entre les parties. Une colonne est un tout, comme un tableau. Qui donc a jamais songé à faire exécuter une grande composition historique par quatre ou cinq différents peintres? Quand, en France, on construisit l'Arc de Triomphe de l'Étoile, on trouva un statuaire capable d'y tailler des bas-reliefs en rapport avec l'idée qui faisait exécuter le monument : ce fut Rude. Eh bien! Rude eût dû être chargé seul de ce grand travail. On aurait crié alors, mais qui s'en plaindrait aujourd'hui ?

La statue du roi, de M. Guillaume Geefs, est celle qui a le plus ce caractère mâle et simple et ces lignes droites qui conviennent à l'architecture. Des quatre *Libertés*, la *Liberté d'association*, de M. Fraikin, et la *Liberté de la presse*, de M. Joseph Geefs, sont les

plus satisfaisantes dans leur ensemble. Celle de M. Simonis est médiocre. Le bas-relief représentant les neuf Provinces et le Génie de la Belgique, est fouillé de façon que les figures, vers le haut surtout, sont presque en ronde bosse : c'est un défaut que le public lui-même n'a pas laissé passer inaperçu. Chacune des figures, traitée pourtant fort habilement, manque de simplicité comme les statues : trop tourmentées, elles offrent des lignes disgracieuses. Il eût fallu, pour ainsi dire, en faire des cariatides, des supports.

La colonne du Congrès a démontré une fois de plus que l'allégorie était presque toujours incompréhensible, sans inscription ou légende. Les écussons qui surmontent chacune des provinces les font reconnaître à ceux qui ont la science héraldique. Quant au Génie de la Belgique, une façon d'Apollon demi-nu, déhanché, sur le front duquel brille une étoile, il n'appartient pas plus à la Belgique qu'à la Chine. Il faut en dire autant des *Libertés*. La *Liberté d'enseignement*, par exemple, est représentée tenant un flambeau de la main droite ; mais, comme l'artiste n'était pas certain que ce flambeau fût bien explicite, il a naïvement étalé sur le genou de la statue une page de bronze, sur laquelle sont gravés les mots : *Liberté d'enseignement*. Quant à la *Liberté des cultes*, de M. Simonis, qui a la main droite levée et la main gauche posée à plat sur la poitrine, tout le monde est d'accord pour trouver qu'elle n'a aucune signification.

Telle qu'elle est, pourtant, la colonne du Congrès a réussi. Cela tient à la nouveauté du monument, beaucoup aussi à l'idée qui l'a fait élever, et un peu à l'ignorance du public dans l'art architectural. A distance, quand on pourra la voir, l'effet en sera sans doute meilleur. En attendant, la critique a fait son devoir.

Il ne faut pas oublier d'ajouter que c'est M. Poelaert qui est l'architecte de la colonne du Congrès. M. Poelaert a de la réputation en Belgique; il a du talent aussi. C'est lui qui a reconstruit la salle du théâtre de la Monnaie, qui est une des belles salles de théâtre de l'Europe; c'est encore lui qui a fait les plans de la nouvelle église de Laecken, près de Bruxelles, élevée à la mémoire de la reine des Belges.

Le Cercle artistique et littéraire vient d'ouvrir une exposition d'œuvres d'art dans le beau salon où, l'hiver, se donnent les conférences scientifiques, philosophiques ou littéraires. Cette exhibition n'est pas brillante ; les artistes n'ont guère répondu à l'appel du cercle : sans doute, ils s'occupent déjà des tableaux ou statues à envoyer à l'exposition triennale de Bruxelles, qui doit avoir lieu au mois d'août 1860. On remarque pourtant deux jolies *Moissons*, de M. de Schampheléer, qui a beaucoup de succès dans ce genre; une petite figure grecque, dans le goût de MM. Picou, Hamon, Aubert, dont l'auteur, M. Stallaert, a infiniment de goût et de grâce; un beau paysage de M. Fourmois; un autre de M. Otto von Thoren, artiste autrichien qui s'est formé à Bruxelles ; un tableau de genre hollandais, de M. Adolphe Dillens; un tableau de M. Dell'Acqua, représentant *Alfiéri composant sa première tragédie;* une marine de M. Le Houet; une de M. Clays, et quelques autres petites toiles sans importance, devant lesquelles on s'arrête peut-être avec plaisir, mais dont on ne se souvient plus le lendemain.

On vendra prubablement, dans le courant de l'hiver, à Bruxelles, les tableaux composant la galerie de feu M. Van Becelaer. Ces tableaux sont presque tous de maîtres modernes, dont la plupart français. On trouvera, dans le catalogue, les noms de Géricault, de MM. Delacroix, Decamps, Isabey, Léopold Robert, Baron, Diaz, Troyon, Rosa Bonheur, etc., etc.

EMILE LECLERQ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LES CONCOURS. — LES ENVOIS DE ROME

Au siècle dernier, le palais Mancini, que l'Académie de France occupait à Rome, était vraiment un lieu de délices. Sans parler de la fête éternelle que donnait à nos pensionnaires le spectacle de l'art antique, les directeurs de l'école, et Jean-François de Troy mieux que tout autre, avaient pris soin d'organiser les études d'une façon ingénieuse et douce. Une administration paternelle encourageait le travail; mais elle laissait en même temps au plaisir la place qu'il devait inévitablement occuper dans la vie d'honnêtes gens qui étaient, après tout, les contemporains de Louis XV, et qui ne l'oubliaient pas. Le palais Mancini n'était point un couvent : on y recevait des visites, et les gens d'esprit qui arrivaient de France trouvaient toujours bon accueil à l'Académie. « J'y vais souper volontiers, » écrit le président de Brosses. Après le repas, on faisait quelquefois venir les violons, et l'on dansait gaiement avec les dames romaines, sauf à se confesser le lendemain. On n'avait garde de manquer une seule occasion de se divertir. A tout propos, naissance d'un dauphin, mariage d'un prince, arrivée d'un ambassadeur, les élèves associés donnaient des fêtes au directeur de l'école, qui, en homme du meilleur monde, répondait à cette galanterie par une fête nouvelle. Plus d'une fois, les sculpteurs, les peintres, les architectes, entrant au vif dans l'esprit des mœurs italiennes, improvisèrent de folles mascarades. Le bon de Troy, qui fut toujours amoureux, se plaisait à ces doux spectacles, et Natoire lui-même les toléra : on ne pouvait s'instruire plus gaiement.

Cette belle manière d'étudier l'antique a produit les résultats que l'on sait. Mais le goût public s'étant modifié peu à peu, l'Académie royale de Paris finit par avoir quelques doutes sur le mérite de la méthode employée; et Vien, qui administra l'école de 1775 à 1781, l'entraîna dans des voies plus sages. Supprimée par la révolution, et rétablie peu apres, l'Académie de Rome est maintenant, ai-je besoin de le dire? une institution sérieuse, presque solennelle, un silencieux atelier où l'on ne connaît que les joies sévères du travail. Plus de danses, de comédies ou de concerts ! Le président de Brosses passerait aujourd'hui, sans s'y arrêter, devant la porte d'une Académie où l'on soupe si peu. Néanmoins, et quelle que soit la rigueur des règlements nouveaux, l'école de Rome a gardé tout son prestige. Elle illumine toujours, vision dorée, les rêves des élèves de M. Picot; la rue Bonaparte est encore le grand chemin de l'Italie, et, chaque année, un nombre égal de fidèles prend part aux concours de septembre. Malheureusement, et si envié que soit le prix de la lutte, le talent des jeunes concurrents n'est pas à la hauteur de leur ambition, et, bien que l'Académie des Beaux-Arts paraisse géné-

ralement satisfaite du zèle de ses disciples, il est de notre devoir de déclarer que nous ne partageons pas toujours sa joie. Les expériences auxquelles nous venons d'assister ne sont-elles pas de nature à inquiéter les plus indulgents ?

Le concours de peinture n'a vraiment pas été heureux. Qui le croirait ? *Coriolan chez le roi des Volsques* n'a inspiré aucun des élèves. L'Académie avait pourtant laissé parler Plutarque dans le naïf langage d'Amyot. Deux ou trois tableaux sur dix ont paru tolérables; les autres (le *Moniteur* lui-même a été forcé de le reconnaître) n'étaient conformes ni à la gravité du sujet ni aux principes de l'enseignement académique. Coriolan, Tullus et les officiers volsques s'y manifestaient sous des aspects involontairement carnavalesques. Mais oublions ces pauvres ébauches, et parlons des œuvres couronnées.

Le tableau qui a valu le premier grand prix à M. Benjamin Ulmann, est un des plus faibles qui aient été soumis depuis dix ans au jugement de l'Académie. Si la composition n'en est pas mauvaise, le dessin abonde en trivialités, et les têtes sont médiocrement antiques. Plutarque ne dit pas que Coriolan fût un personnage vulgaire, et, quand il l'aurait dit, un élève de l'école des Beaux-Arts ne devrait point l'en croire; car si l'idéal ne conserve plus de fidèles dans la rue Bonaparte, où faudra-t-il les chercher? Le coloris de M. Ulmann est suffisamment harmonieux; mais, timide dans son unité négative, il se compose d'un assemblage de teintes vineuses d'un aspect monotone et faux. En outre, et l'on avait déjà pu en faire la remarque au concours de 1858, le jeune artiste peint avec une mollesse désespérante. Ce défaut paraît étroitement lié à son tempérament : parviendra-t-il à raffermir jamais sa manière ?

Le tableau de M. J.-J. Lefèvre, qui n'a obtenu que le second prix, est évidemment l'œuvre d'un pinceau plus précis, et, je crois pouvoir le dire, plus distingué. L'inexpérience du jeune peintre est visible en bien des points; coloriste hasardeux, il associe des tons entiers qui préoccupent l'œil et le torturent; l'expression, chez lui, est un peu pauvre; mais M. Lefèvre a cherché le dessin; ses carnations claires ne sont pas sans finesse; il s'inquiète des costumes, et, seul parmi les élèves qui disputaient cette année le prix de peinture, il s'est demandé, avec une curiosité presque heureuse, quel pouvait être, en ces temps à demi-barbares, le mobilier d'un roi volsque. Ce sont là des tendances à encourager. Nous ajouterons que M. Lefèvre a sur M. Ulmann une supériorité incontestable : il est jeune, et ses vingt-cinq ans laissent encore quelque place à l'espérance.

A côté des *Coriolan* de MM. Ulmann et Lefèvre, on a exposé trois études, trois improvisations, devrais-je dire, dues au pinceau des apprentis paysagistes qui ont pris part au « concours de l'arbre. » Il s'agissait cette année de peindre un saule-pleureur, et de représenter en même temps la figure allégorique de la France en deuil sur le tombeau de Napoléon Ier. Deux secondes médailles ont été accordées à MM. Guillaumet et Longbray, et une troisième à M. Girard. Nous croyons que c'est beaucoup trop de médailles pour un si triste concours. D'abord, les concurrents semblent s'être donné le mot pour manquer la figure symbolique de la France : c'est un malheur assurément; mais on pourrait s'en consoler en se rappelant que Claude Lorrain était un bien inhabile figuriste, et que les vertes perspectives d'Hobbéma seraient de silencieuses solitudes si la main d'un ami complaisant ne lui fût venue en aide pour les *étoffer*. Ce qui est plus grave, c'est que les jeunes paysagistes ont, avec la même unanimité, manqué leur saule. L'arbre indescriptible qu'ils ont peint, — et qu'ils ont si peu dessiné, — appartient au domaine de la plus folle botanique. Le saule pleureur est apparemment un

arbre rare, et MM. Guillaumet, Longbray et Girard n'en ont jamais rencontré sur leur chemin. Cette innocence nous désarme ; mais il nous semble que si l'École des Beaux-Arts continue ainsi à inventer la nature, elle aura quelque peine à former des paysagistes. Poussin lui-même n'a pas cru déroger en étudiant, dans ses fécondes promenades aux environs de Rome, la silhouette précise du rocher, la couleur du tronc d'arbre, le vivant dessin de la feuille.

Nous n'avons pas vu le concours de sculpture : il ne nous est donc permis de juger que l'œuvre des victorieux, MM. Falguière et Cugnot à qui ont été décernés les deux premiers grands prix. Le sujet, peut-être un peu compliqué, était pourtant dans les conditions du bas-relief académique. Virgile a fourni le programme. « Mézence vient d'être frappé par Énée : aussitôt Lausus se jette entre les deux combattants et protége son père contre la fureur du héros troyen. » M. Falguière a disposé son bas-relief d'une façon assez dramatique. Le mouvement paraît être la préoccupation principale du jeune sculpteur, et, sous ce rapport, sa composition, où l'on remarque d'ailleurs des détails heureux, n'est pas indigne de la récompense dont elle a été honorée.

Ce qui, dans ce morceau, appelle infailliblement la critique, c'est ce déplorable parti pris d'imitation qui, enlevant à une œuvre toute spontanéité, lui ôte les trois quarts de son mérite. M. Falguière appartient à cette école pseudo-grecque qui eut sans doute sa raison d'être aux premières années de ce siècle, mais dont le langage est aujourd'hui si difficile à entendre. M. Cugnot est aussi de la même religion, et son bas-relief ressemble tellement à celui de son condisciple que, si l'auteur fût resté plus strictement fidèle aux conditions du programme, il eût fait hésiter la sympathie de ses juges, et peut-être même obtenu le prix. Les professeurs sont donc satisfaits. Et pourtant, quel étrange résultat! Quel effort contre nature! Eh quoi! dix jeunes gens naissent, à des heures différentes, dans cette France où les influences du tempérament local sont encore si vivaces ; ils sont inégaux par l'intelligence, comme par la passion ; mais ils entrent dans la même école et, grâce au mécanisme d'une éducation pareille, ils se transforment, ils adoucissent les aspérités de leur caractère individuel, et en définitive, ils parviennent à produire une œuvre identique, absolument comme les jeunes conscrits apprennent à marcher au pas et à faire l'exercice avec un ensemble parfait. Dans les choses de la guerre où la personnalité humaine compte si peu, où tout est concentration et mouvement collectif, cette méthode d'enseignement peut être excellente ; mais nous déplorons que les procédés mécaniques de l'éducation militaire aient été appliqués à l'étude de l'art, et qu'un professeur de peinture ou de statuaire ne soit plus aujourd'hui qu'un capitaine instructeur.

L'Académie, qui avait accordé aux sculpteurs deux premiers grands prix, un second prix et deux mentions honorables, a traité les architectes avec une générosité presque égale. MM. Boitte et Thierry ont obtenu les premières récompenses, et un second grand prix a été décerné à M. Pascal. Le programme était bien choisi. Un palais pour la cour de cassation ; c'était assurément un beau thème ; mais presque tous les concurrents ont abordé le sujet avec des ambitions démesurées : ils ont multiplié outre mesure les statues, les festons, les astragales. Une cour de cassation ne doit être ni aussi grandiose, ni aussi fastueusement décorée que le palais d'un souverain. Inutile d'ajouter que la plupart des plans exposés seraient, comme à l'ordinaire, difficilement exécutables. L'Académie, en faisant trois heureux sur huit concurrents, a sans doute voulu récompenser en eux, non le sens pratique, mais l'effort d'une imagination déjà savante.

Les graveurs en médailles ont été moins favorisés. Les conditions du programme

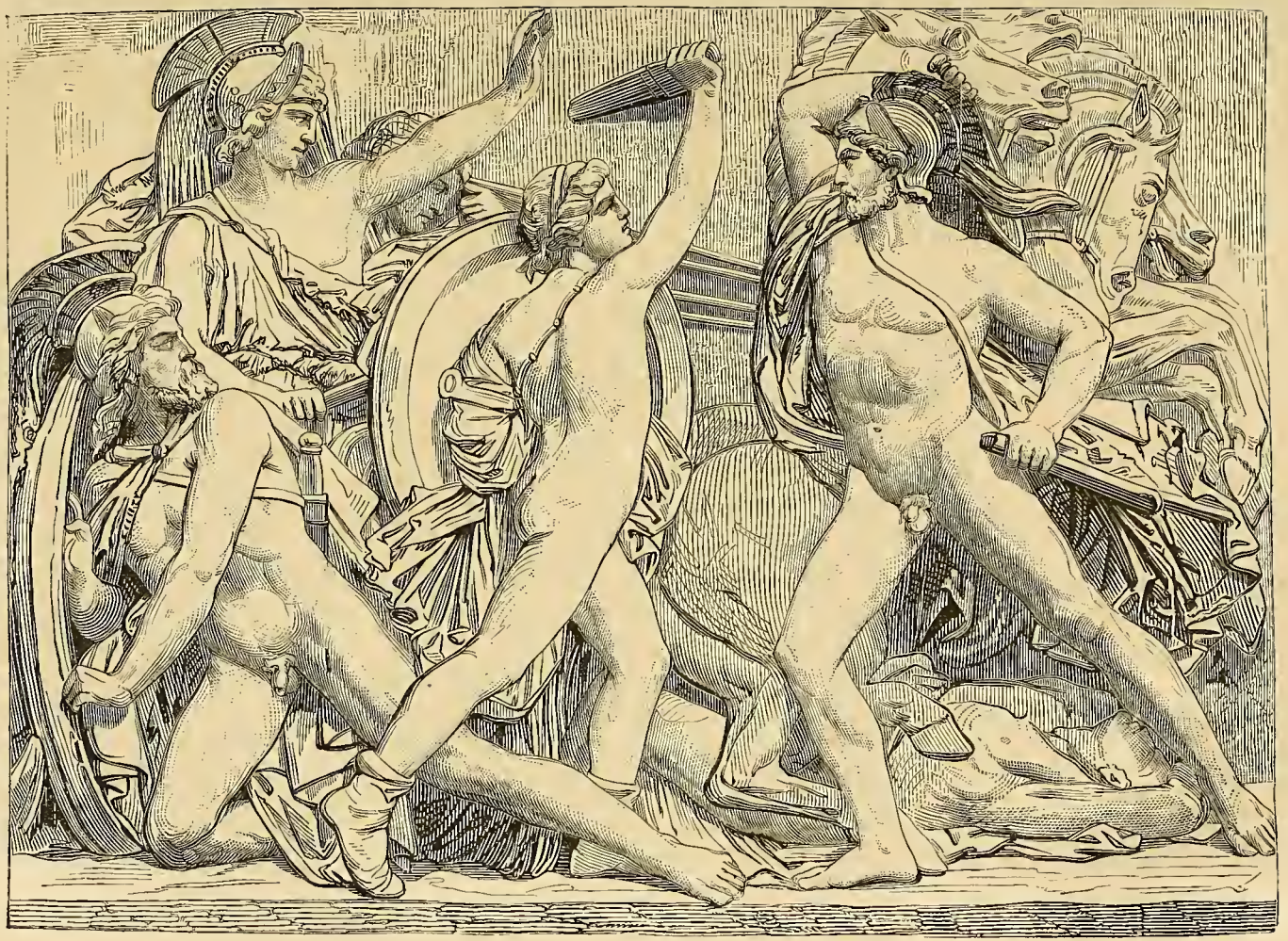
n'ayant pas paru rigoureusement suivies, le concours a dû être annulé et remis à l'année prochaine.

Ainsi, l'Académie des Beaux-Arts a distribué les couronnes, et la petite colonie romaine va s'enrichir de quelques élèves de plus. Ce renfort sera bien accueilli, et nous désirons vivement que les nouvelles recrues apportent un peu de jeunesse et de vie au groupe visiblement fatigué de nos élèves de Rome. Les œuvres qu'ils nous ont envoyées cette année ne sont pas tellement brillantes qu'elles doivent nous inspirer pour l'avenir de bien grandes espérances.

Les dessins exécutés par les graveurs sont plus nombreux qu'intéressants. M. Gaillard, premier prix de 1856, possède un crayon facile, rapide et infidèle. La *Vierge* qu'il a dessinée d'après le tableau de Jean Bellin de l'Académie de Venise, ne ressemble point à ce maître si naïf et si individuel dans ses types; mais l'original ne nous est pas connu, et, comme il ne nous plaît point de raisonner dans le vague, nous ne croyons pas devoir insister. Quant à la copie de la *Cène* de Léonard, nous nous sentons plus à l'aise pour en dire un mot : nous venons de voir le saisissant chef-d'œuvre; nous avons encore, nous aurons toujours devant les yeux, cette grande image où l'art moderne a si merveilleusement exprimé son idéal, son inquiétude et ses tendresses. Et c'est parce que la fresque de Vinci est à ce point présente à nos souvenirs d'hier, que nous croyons pouvoir assurer que le fade dessin que nous en donne M. Gaillard est prodigieusement inexact. Le jeune graveur a défiguré toutes les têtes; d'une vivante réalité, il a fait une vision indistincte, et il a traduit l'ensemble avec une mollesse, une indécision qui ne sont conformes ni aux procédés du maître, ni aux méthodes du xve siècle, ni à l'idéal de l'école lombarde. — M. Gaillard paraît avoir été plus heureux dans la reproduction à l'aquarelle, du portrait de Pérugin. Cette effigie, à la fois admirable et naïve, est empruntée aux peintures exécutées par l'artiste lui-même dans la salle del Cambio, à Pérouse. Rien d'instructif comme ce sérieux portrait où respirent la bienveillance et la force, la douceur et la fermeté. Il nous semble que, pour ceux-là mêmes qui ont longtemps étudié Pérugin dans son œuvre, il y a quelque chose à apprendre devant cette image si intime et, l'on est tenté de le dire, si ressemblante. Vasari, qui avait vu ce portrait, en loue beaucoup le vivant caractère; malgré l'irrégularité de ses traits, malgré sa tête grosse et ronde, le peintre de Pérouse a un de ces visages qui séduisent par leur expression de franchise et leur sérénité paternelle. S'il n'eût pas aimé de tout son cœur ce bon maître, ce loyal ouvrier de peinture, Raphaël eût été bien coupable.

Bien qu'il ait reproduit au crayon un fragment du *Jugement dernier* de Michel-Ange et qu'il y ait joint quelques études d'après nature, M. Soumy ne nous montre rien de bien important. De la part d'un élève de quatrième année, on pouvait attendre davantage.

Les jeunes peintres, eux aussi, auraient pu mieux faire. Rien à dire des *Enfants jouant avec un lézard*, de M. J. Didier, grand prix de paysage en 1857. Son camarade, M. Sellier, qui en est aussi à sa première année d'études, n'a guère été plus heureux. M. Sellier est, s'il vous en souvient, ce peintre aventureux qui, lors de l'avant-dernier concours, avait fait très-hardiment un tableau étrange et plein de promesses. Le clair-obscur est sa plus ardente recherche: il l'a d'abord aimé dans ses accidents, il le poursuivra bientôt dans ses singularités. Il s'est trompé cette année, et de la manière la plus grave. Il a voulu, paraît-il, raconter la légende d'un des esclaves de la famille Plautia qui, condamné à mourir de faim, promet un sacrifice aux dieux s'il échappe à l'horrible supplice. Mais bienheureux qui pourrait apercevoir quelque chose dans le noir tableau de M. Sellier! Le théâtre représente une cave : pourtant, à force de chercher, on finit



CONCOURS DE 1859 : BAS-RELIEF DE M. FALGUIÈRE, PREMIER GRAND PRIX.

par découvrir l'ombre grêle d'un homme nu debout dans les ténèbres : que fait ce spectre en ces lieux mal éclairés? qui le sait? Espérons que l'an prochain M. Sellier allumera sa lanterne. Nous ne pouvons, quant à nous, que lui renvoyer l'écho des dernières paroles de Gœthe expirant : De la lumière! plus de lumière!

La *Colombe et la Fourmi*, et la *Mort de la nymphe Hespérie* composent l'envoi de M. Delaunay. Ce sont deux peintures très-recherchées et dépourvues de tout accent naïf. La forme est pauvre, mais le modelé, étudié sur nature, révèle une main patiente; peut-être le travail y est il trop visible. M. Delaunay gagnerait évidemment à peindre plus vite. Son pinceau hésitant l'entraîne à des irrégularités de coloration tout à fait désagréables. Dans son tableau de la *Colombe*, le torse du « croquant » dont parle La Fontaine est martelé de tons roses, jaunes, lilas, qui en font une création bien malheureuse. Il est vraiment impossible que le modèle vivant ait donné à M. Delaunay ce coloriage maladif. Son tableau a l'air d'avoir été retouché par un restaurateur inhabile.

M. Giacomotti, l'un des grands prix de 1854, a envoyé une esquisse assez montée de ton, *Saint Jean baptisant les juifs dans le Jourdain*. Rien n'est moins sérieux que ce petit travail. L'artiste a mis plus de zèle dans la copie d'une des fresques exécutées à Sienne par le Sodoma, l'*Évanouissement de sainte Catherine*. La peinture originale, qu'on peut dater de 1526, doit être d'un sentiment exquis et d'une délicieuse morbidesse, car le Sodoma est presque un Lombard, et il a parfois toutes les tendresses d'un imitateur de Vinci.

M. Maillot a déjà quitté Rome. Grand prix de 1854, comme M. Giacomotti, il n'a été envoyé en Italie que pour quatre ans, et son tableau de *Saint Remi* est son dernier ouvrage de pensionnaire. M. Maillot occupe une place à part dans le groupe, un peu incolore, de ses camarades. On a vu de lui, à la dernière exposition de Rouen, une étude de femme nue qui, dans la chaude harmonie de ses carnations bistrées, ne manquait ni de vérité ni d'élégance. Mais, tel qui réussit à peindre une figure isolée peut être moins heureux dans la combinaison d'un tableau où s'agitent de nombreux personnages. Le *Saint Remi* en est une preuve. Ce n'est pas que la composition soit mauvaise : elle est au contraire agencée avec une certaine dextérité. Au centre du vestibule d'un palais d'architecture romane, saint Remi distribue à des pauvres les restes d'un festin somptueux : près de lui se groupent de pieux personnages, les maîtres de la maison et aussi des serviteurs portant des corbeilles chargées de fruits. A gauche, des courtisanes et des comédiens, conviés d'ordinaire à se partager les reliefs du repas, s'étonnent que saint Remi leur préfère de pauvres gens amaigris, malades, affamés. Une telle donnée était féconde en contrastes, et M. Maillot a su en exprimer toutes les nuances. Le défaut capital de son œuvre, — où l'on a pu louer, d'ailleurs, des morceaux bien faits — c'est l'incertitude du style, le manque absolu de caractère. Ici, on reconnaît l'élève demeuré fidèle aux doctrines académiques; là, l'artiste timide qui s'essaie à parler le langage d'une école opposée. Il n'y a pas jusqu'aux colorations roses de M. Couture qui n'aient séduit M. Maillot. Ce tableau indique une fois de plus le danger des tendances modernes. Nous sommes sans doute destinés à voir se former d'ici à quelques années une sorte d'école éclectique qui, mélangeant les styles et combinant les procédés, ne nous donnera plus qu'un art sans originalité et sans saveur.

Nous avons gardé pour la fin de ce compte rendu le tableau, ou plutôt l'étude d'un élève de seconde année, M. Clément. La *Sieste* a été le succès de la petite exposition de l'école de Rome. Le sujet a été sans doute pour beaucoup dans la réussite de cette peinture. Nous sommes d'un pays où l'image d'une femme endormie dans sa blanche nudité séduira

toujours les yeux de la foule. La *Sieste* n'est pas autre chose qu'une étude, consciencieusement faite, d'après un modèle d'un galbe robuste, vivace, mais commun. M. Clément sait assurément son métier : son pinceau, ferme et sûr, a très-bien exprimé les formes; les carnations sont savamment étudiées, et certains détails du torse, les rondeurs de la gorge palpitante, l'intimité de l'aisselle aux tièdes moiteurs ont dû plaire par leur réalité et leur vivant naturalisme. Mais la jeune Romaine que M. Clément nous a ainsi « pourtraicte au vif » a de tristes jambes et des pieds lamentables. Il fallait corriger ces laideurs, anoblir ces vulgarités, imprimer enfin le puissant cachet de l'art à cette prosaïque image d'une femme bien portante, et qui paraît supporter sans trop de mélancolie le poids de ses vingt ans.

Les envois des jeunes sculpteurs nous ont paru bien peu significatifs. Une exacte copie de la Vénus de Médicis par M. Maniglier, une tête d'étude par le même, un bas-relief et une statue par M. Chapu : voilà tout, et c'est bien peu. L'école de Rome aurait-elle fait vœu de pauvreté ? Le bas-relief de M. Chapu représente le *Soldat de Marathon :* c'est un travail à l'état d'embryon; le sujet est encore dans l'œuf; pour en parler, nous attendrons que l'heure de l'éclosion soit venue. Malgré son exécution imparfaite, la figure de *Triptolème* est d'un assez bon mouvement : le rude semeur légendaire marche avec certitude dans les sillons qu'il va féconder.

Les dessins d'architecture qui nous viennent de Rome nous ont toujours intéressé : c'est une occasion de parcourir avec des guides exacts ces ruines, éternellement splendides, d'un art qui écrase le nôtre par sa grandeur, sa mâle élégance et surtout son unité. On étudie avec plaisir, dans les dessins de M. Guillaume, les propylées du portique d'Octavie; on aime à revoir, dans ceux de M. Daumet, le temple de la Victoire Aptère, et certains détails empruntés aux reliques du Parthenon. M. Bonnet a essayé une restauration du théâtre de Pompéi et des monuments voisins, sérieux travail que nous ne saurions pas juger. Enfin, M. Vaudremer, abandonnant cette fois les ruines, expose le plan d'un musée de province; c'est l'œuvre très-attentive et très-réfléchie d'un bon esprit qui, avec le sens de l'art, a la notion des réalités de la vie administrative. Les villes de province n'ont pas beaucoup d'argent à consacrer à la construction de ces inutiles monuments qu'on appelle des musées. M. Vaudremer a sagement tenu compte de nos misères. Son projet, élégant dans sa simplicité de bon goût, mériterait vraiment d'être exécuté.

Ainsi chacun poursuit son rêve, ainsi chacun cherche sa voie. Mais si, dans le grand domaine de l'art libre, cette ardente enquête a quelque chose de surexcité et de fébrile qui doit inévitablement intéresser la critique, il n'en est de même ni à l'École des Beaux-Arts, ni à l'Académie de Rome. Tout ici est plus calme, et telle est la gravité de la lente évolution qu'elles accomplissent, que des esprits superficiels pourraient s'y tromper et prendre pour du sommeil cette régularité placide. Résultat considérable et presque attendrissant ! Que le concours de peinture soit déplorable — comme cette année — personne ne s'en aperçoit, et l'Académie, sans trouble et sans peur, distribue méthodiquement les prix, car une habitude est une loi, et il ne faut pas que les bonnes traditions se perdent. Lorsque deux élèves d'égale force sont en présence, on envoie souvent à Rome le plus âgé des concurrents; peut-être serait-il plus logique d'encourager celui qui, unissant au talent l'appoint de la jeunesse, doit naturellement inspirer plus d'espérances? Quant aux victorieux, ils ne sont pas exempts de tout reproche. Ils s'enivrent trop complaisamment du parfum de leurs couronnes, et, arrivés à Rome, ils n'apportent peut-être pas à leurs travaux toute l'ardeur nécessaire. On ne les voit point sans doute

imiter les fringantes allures des disciples de de Troy et de Natoire; loin de là, ils sont très-sages, très-réservés et s'arrangent de façon à ne faire jamais parler d'eux ; mais l'enthousiasme, en matière d'art, vaut mieux que la prudence. Nos pensionnaires se souviennent en Italie de ce qu'ils ont appris à l'école de la rue Bonaparte; ne feraient-ils pas mieux de l'oublier? Ils sont obéissants; qui oserait dire toutefois qu'en bien des cas l'esprit de révolte n'est pas plus fécond que l'esprit de discipline? Ce sont là, nous le savons, des doctrines médiocrement académiques; mais lorsqu'on voit l'enseignement orthodoxe enfanter des résultats aussi négatifs que ceux que nous avons eu à signaler cette année, on éprouve au fond du cœur une invincible défaillance, et l'on se sent fatalement attiré vers l'hérésie. L'École des Beaux-Arts devrait vraiment en essayer un peu : mais, hélas! l'École n'est pas maîtresse d'elle-même; et l'Académie, qui veille si tendrement sur elle, ne lui permettra jamais d'aller courir les aventures. Que l'art moderne cesse donc de compter sur celle qui devait être son institutrice et son guide, et que, réduit à ses propres forces, il fasse seul son chemin dans le monde!

PAUL MANTZ.

M. Louis Fould a mis à la disposition de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, une somme de vingt mille francs, pour être donnée en prix à l'auteur ou aux auteurs de la meilleure *Histoire des arts du dessin : leur origine, leurs progrès, leur transmission chez les différents peuples de l'antiquité jusqu'au siècle de Périclès.*

Par les arts du dessin, dit le propramme, il faut entendre la sculpture, la peinture, la gravure, l'architecture, ainsi que les arts industriels dans leurs rapports avec les sciences. Les ouvrages envoyés au concours seront jugés par une commission composée de cinq membres : trois de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, un de celle des Sciences, un de celle des Beaux-Arts.

— A la place occupée naguère par l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, boulevard des Italiens, vient d'ouvrir celle des tableaux peints par M. Court; elle est faite au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes. Sauf trois ou quatre grandes pages d'histoire, cette exposition est presque entièrement composée de portraits officiels et de très-curieuses études. Dans le nombre, les gens du monde remarqueront beaucoup de nos célébrités contemporaines, et les artistes trouveront des morceaux pleins d'intérêt, et d'une étonnante exécution.

— L'œuvre capitale des frères Van Eyck, le tableau de l'*Adoration de l'Agneau,* qui est à Saint-Bavon, à Gand, est en ce moment restauré par ordre du gouvernement belge. Il paraît que cette opération était devenue fort nécessaire, car les couleurs se boursouflaient et s'écaillaient : nous espérons qu'elle sera faite avec le soin et la prudence qu'il faut pour conserver intact un des monuments les plus anciens et les plus parfaits de la peinture du XVe siècle.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

UN ÉPISODE DE LA VIE DE PHIDIAS

L'AMAZONE DU CONCOURS D'ÉPHÈSE

I

L'Asie est la patrie des Amazones; mais c'est dans les monuments de la sculpture grecque que ces femmes guerrières ont pris leur caractère héroïque. Sur les vases peints, elles conservent, avec le costume et l'armure des femmes asiatiques, une certaine mollesse de formes, peut-être en souvenir de cette antique gynécocratie dont M. le baron d'Eckstein a retrouvé les traces si curieuses, et à laquelle il attribue une origine chamitique[1]. Si l'on en croit Ottfried Müller, c'est à l'époque de Phidias et de Polyclète que l'art grec leur aurait donné ces formes pleines et vigoureuses, ainsi que le costume léger, en harmonie avec leurs exercices favoris, qu'on leur voit dans les statues et dans les bas-reliefs[2].

D'anciennes traditions attribuaient aux Amazones la fondation d'Éphèse, et, en particulier, du temple de Diane. Aussi, la ville était-elle pleine de monuments en leur honneur, et leur souvenir était-il célébré par des danses armées dans les fêtes de la déesse. A une époque sur laquelle on n'est pas d'accord, mais qui dut précéder celle des grands travaux auxquels Phidias fut appelé par Périclès, et qu'on peut placer vers la LXXXIVe olympiade (443 av. J.-C.), un concours fut ouvert par les Ephésiens pour une statue d'Amazone, qui devait être consacrée dans le temple, et les artistes les plus célèbres du temps furent appelés à y prendre part[3]. Ceux qui se

1. Voy. les deux articles sur les *Cares* ou *Cariens de l'antiquité*, publiés dans la *Revue archéologique*, années XIV et XV.

2. *Man. d'archéol.*, § 423.

3. Si l'on s'en rapportait au texte de Pline, qui raconte l'histoire de ce concours (*Nat. Hist.*, XXXIV, 8), ces artistes n'auraient pas été contemporains, mais ils auraient concouru *quamquam diversis ætatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas.* Il ajoute, par une

présentèrent furent Phidias et Polyclète, les deux célèbres rivaux ; puis Crésilas[1], fameux par une statue de Périclès l'Olympien, et l'un des maîtres de la sculpture ; puis Cydon et Phradmon, le premier, inconnu d'ailleurs, le dernier, statuaire argien, dont on cite d'autres ouvrages, entre autres des vaches consacrées à Minerve, dont il est fait mention dans une épigramme[2]. Chargés de prononcer eux-mêmes sur la valeur des ouvrages présentés, chacun des cinq concurrents s'adjugea le prix à lui-même et donna la seconde place à Polyclète. Par là, la statue de Polyclète fut déclarée la meilleure et obtint l'honneur de la consécration. Le même jugement donna le second rang à l'œuvre de Phidias, le troisième à celle de Crésilas; Cydon obtint la quatrième place.

On ne doit pas s'étonner que Polyclète, avec les qualités particulières de son talent, l'ait emporté en cette occasion, non-seulement sur des artistes moins illustres que lui, mais sur Phidias lui-même, dont la renommée a surpassé la sienne. Il s'agissait, en effet, d'un genre d'ouvrage où il excellait, étant, au dire de Quintilien[3], l'artiste le plus habile à embellir par l'art la forme humaine, tandis que Phidias était plus heureux à représenter la majesté divine. Les éléments nous manquent pour reviser aujourd'hui le jugement qui fut porté alors. On a cru, il est vrai, retrouver dans l'Amazone blessée du musée Capitolin et des galeries du Louvre[4] la statue de Crésilas, reproduite par des artistes d'un temps postérieur;

inadvertance singulière, que les concurrents furent à eux-mêmes leurs juges, renouvelant ainsi l'anecdote du célèbre jugement des généraux de Salamine, par lequel le prix de la valeur fut décerné à Thémistocle. Ott. Müller, dans son travail sur *l'Amazone de Phidias*, propose de substituer dans le texte de Pline, évidemment corrompu, le mot *civitatibus* à celui d'*ætatibus ;* leçon d'autant plus probable que, parmi les cinq concurrents, quatre au moins, c'est-à-dire tous ceux dont l'époque est connue d'ailleurs, étaient contemporains. Émeric David (*Mémoires sur les progrès de la sculpture grecque*) place le concours dont il s'agit après la reconstruction du temple d'Éphèse, incendié, comme on sait, la première année de la CVI^e^ olympiade (356 av. J.-C.), et fait prononcer le jugement par des artistes vivants sur les œuvres d'artistes morts et sur leurs propres ouvrages. Sans discuter ce point, je m'en tiens à l'avis d'Ott. Müller comme au plus vraisemblable.

1. Et non Ctésilas, comme porte le texte de Pline. Le nom de Crésilas a été retrouvé sur un piédestal vide parmi les ruines de l'Acropole d'Athènes.

2. *Anthol. Palat.*, IX, 743.

3. *De Institutione oratoria*, XII, 10.

4. Cette statue se voit au Louvre dans la salle dite du Gladiateur, et porte le n° 281. La partie supérieure seule est antique. La partie inférieure est l'ouvrage d'un sculpteur du XVIe siècle, qui a trouvé bon de substituer une robe longue à la tunique relevée des Amazones.

et divers indices tendent à faire reconnaître avec assez de certitude, dans une Amazone du Vatican, estimée depuis longtemps l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture antique, une copie de la guerrière de Phidias. En revanche, il ne reste de la statue de Polyclète que le souvenir, ainsi que des Amazones de Cydon et de Phradmon. Nous devons donc croire que l'œuvre de Polyclète surpassait en beauté les figures attribuées à Phidias et à Crésilas par nos archéologues. La proportion, l'élégance, la perfection de l'exécution semblent avoir été les qualités du style de Polyclète; il passe pour avoir le premier posé en principe de placer le centre de gravité du corps humain principalement sur un pied, ce qui a pour effet de développer un côté du corps et de ramasser l'autre, et donne lieu à un contraste plein d'attrait[1]. En revanche, on lui reprochait la ressemblance de ses figures, des formes carrées[2], et on l'accusait de ne pas s'élever au-dessus des grâces molles de la jeunesse[3]. On conçoit que, dans un sujet aussi propre qu'une Amazone à mettre en relief toutes les qualités qu'il possédait, et où celles qui lui manquaient n'étaient pas exigées, Polyclète ait pu l'emporter sur tous ses rivaux et sur Phidias lui-même, dont le génie plus sévère, le style plus large et plus puissant, n'avaient pas peut-être au même degré l'élégance étudiée et la perfection savante qui distinguaient le maître d'Argos.

Quant à l'Amazone de Crésilas, elle se recommande surtout par l'expression, qui paraît avoir fait le mérite particulier du talent de cet artiste[4]. En la supposant authentique on peut juger, par le mérite supérieur de cette statue, de la beauté des ouvrages qui lui ont été préférés.

II

J'ai dit qu'on avait cru reconnaître l'Amazone de Phidias dans une statue du Vatican. Cette statue, dont on peut voir le dessin dans le *Musée des Antiques* de Bouillon[5], ou dans le *Musée Napoléon*[6], avait été, dans

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 8.
2. Varron, dans le passage cité de Pline.
3. Quintilien, *loc. cit.*
4. Pline parle d'un blessé tombant en défaillance, ouvrage de Crésilas, *in quo possit intelligi quantum restet animæ. N. H.* XXXIV.
5. T. II, pl. 10.
6. T. II, pl. 53. — Les détails qui suivent sont empruntés à une dissertation d'Ottfried Müller : *Commentatio qua Myrinæ Amazonis, quod in museo Vaticano servatur, signum Phidiacum explicatur.* Gœttingæ, 1831.

l'antiquité, comme nous l'apprenons par une inscription qu'elle porte à la base, placée dans l'école des médecins, c'est-à-dire dans une sorte d'académie où les médecins avaient coutume de se réunir pour converser ensemble de leur art. On ignore ce qu'elle devint ensuite et dans quels lieux elle demeura enfouie jusqu'à l'époque où elle figure au nombre des antiques de la collection Mattei, dans la *Villa Esquilina*. C'est de là qu'elle est venue au musée Pio-Clémentin. Enlevée par les Français, après avoir fait partie du musée Napoléon, elle fut rendue à celui du Vatican. Cette statue est formée de cette espèce de marbre que les Italiens nomment *grecchetto*. On a remarqué sur les vêtements des traces d'un ancien coloriage à l'encaustique, telles qu'on en a observé sur d'autres statues antiques. Elle a considérablement souffert : la jambe droite, du talon jusqu'au genou, les deux bras, le nez, le menton, la lèvre inférieure sont autant de restaurations modernes ; on doute même si le cou est antique[1]. Qu'on ne s'imagine pas néanmoins que l'attitude primitive de la figure ne puisse être déterminée. D'un côté, les épaules et les aisselles, qui sont antiques, indiquent la position des bras, dont le droit a dû être élevé, et le gauche abaissé au contraire. Il en est de même du pied droit, à partir du talon, qui est certainement antique, et d'après lequel on peut juger que le poids de tout le corps a dû porter sur la jambe droite fermement appuyée sur le sol.

Que la figure dont il s'agit, avant sa mutilation et abstraction faite de sa restauration moderne, ait représenté une Amazone, c'est ce qui résulte de plusieurs indices tels que la tunique légère, la ceinture haute, la nudité des mamelles, le carquois au flanc, le bouclier échancré (*pelta*) suspendu à un tronc d'arbre, l'attitude plus ferme que celle d'une femme, plus molle que celle d'un homme, les contours arrondis des membres, et la vigueur qu'on y trouve mêlée à la délicatesse. La seule difficulté consiste à savoir quelle action, dans l'intention de l'artiste, devait accomplir cette belle guerrière. Or, le sculpteur chargé de restaurer la statue ayant pensé que le carquois pendant au côté appelait de toute nécessité un arc, et lui en ayant, en conséquence, placé un dans les mains où il produit un effet assez singulier, chacun a cru que l'Amazone avait dû tenir un arc, et Visconti s'est demandé seulement si elle le tendait ou le détendait. Ott. Müller fait remarquer à ce sujet que par les mots *tendre l'arc* les archéologues entendent également deux actions différentes, dont l'une consiste à attacher la corde aux cornes de l'arc, l'autre à tirer vers la

1. Saint-Victor, *Explication des planches du Musée Bouillon :* Ott. Müller. *Comm. qua Myrinæ*, etc.

L'AMAZONE DU VATICAN

poitrine cette même corde déjà fixée, afin de donner par elle l'impulsion au trait. C'est la première de ces opérations que paraissent avoir eu en vue les critiques qui ont pensé que notre Amazone était représentée tendant l'arc; mais l'illustre archéologue de Gœttingue n'a pas eu de peine à démontrer que cette opération ne peut se faire dans les conditions présentées par la statue. En effet, pour tendre un arc, il ne faut pas le tenir pendant au milieu de l'air, mais il faut le faire fléchir avec la main d'un côté, en l'appuyant de l'autre contre le genou ou le sol, de façon à obtenir la courbure nécessaire pour fixer la corde et lui donner la tension. C'est ainsi que l'action dont il s'agit est représentée sur les monuments antiques, et il n'y a pas lieu de l'attribuer à l'Amazone du Vatican.

Mais quelle autre action lui attribuer, qui soit mieux en harmonie avec son attitude, et comment se représenter, en dépit des mutilations et des fausses restaurations, la véritable figure antique? Ici, comme ailleurs, d'autres monuments viendront à notre aide. Ottfried Müller constate en ces termes la ressemblance qui existe entre l'Amazone du Vatican et celle qu'on voit représentée sur une pierre gravée, publiée et décrite par Natter[1] : « Chacun, dit-il, reconnaîtra la même attitude dans la statue et sur la « pierre gravée; c'est aussi la même forme des membres, le même mé- « lange de mollesse féminine et de mâle vigueur; dans l'une et l'autre « figure, le pied droit appuie ferme sur le sol, tandis que le gauche est « un peu soulevé; la disposition des draperies est la même, la mamelle « gauche également découverte, et la tunique est relevée de la même « manière sur le flanc, au-dessus de la cuisse. On voit aussi sur la figure « gravée un carquois suspendu, non à l'épaule, mais au côté, suivant la « mode des Phrygiens et des Perses; et quant à l'arc, suspendu ici au « dos de l'Amazone, au lieu d'être dans sa main, on en retrouverait peut- « être les vestiges sur la statue, si l'on se donnait la peine de les y cher- « cher. Si nous observons maintenant le geste de l'Amazone, tel que la « gravure l'a exprimé sur la pierre, nous voyons qu'elle tient des deux « mains un long bâton ou une pique, et qu'elle s'y appuie pour sauter. « Natter avait déjà reconnu ce mouvement d'élancement en avant dans la « figure dont il s'agit; mais il s'était gravement trompé en prenant pour « une Diane chasseresse ce que tout nous montre être une Amazone. Il « est vrai, d'ailleurs, que le saut est indiqué ici par un mouvement doux « et qui ne se fait pas sentir dans toute la figure; mais un mouvement « plus violent, qu'un artiste moderne eût préféré sans doute, répugnait « aux habitudes de l'art antique, surtout à l'époque où nous verrons que

1. Traité de la méthode de graver les pierres fines, pl. 31.

« la statue dut être exécutée. Tout le mouvement du corps est d'ailleurs, « dans notre statue, en harmonie avec ce genre d'action. Une chose « importante à observer pour le but qui nous occupe, c'est que l'Amazone, « du côté où son pied pose avec fermeté sur le sol, élève davantage le « bras, tandis que, du côté où elle porte la main sur la partie inférieure « de la pique, elle lève le pied et la jambe. Or, les maîtres de la gymnas- « tique sont d'accord avec nous sur ce point, que, par ce mouvement, « le corps est mû et porté en avant pour le saut, et la loi naturelle de ce « genre de mouvement semble demander que le corps soit attiré en haut « du même côté où il est poussé par sa partie inférieure. En conséquence, « pendant que, du côté droit de notre figure, tout apparaît développé et « comme déployé dans le sens de la ligne droite, le côté gauche, en « revanche, se montre plus contracté et plus courbe : antithèse souvent « affectée dans le corps humain, depuis Polyclète. On voit aussi que l'Ama- « zone n'a préparé son élan par aucune course destinée à en augmenter la « puissance, mais qu'ayant rassemblé ses forces autant qu'il était néces- « saire, et disposé son corps en équilibre, elle s'apprête à s'élancer du « lieu même où elle appuie sa pique sur le sol.

« Je tiens à faire remarquer aussi combien exacte est la convenance « entre le geste et l'action de l'Amazone, tels que je les ai décrits, et la « manière dont elle est vêtue et parée. Elle a déposé ses armes et tous ses « traits, hors ceux d'une espèce plus légère, lesquels sont restés dans le « carquois qui pend, par une courroie, de son épaule droite : ce qui a été « observé également dans les bas-reliefs de Phigalie. Quant au bouclier, « à la hache, au casque, dont le poids l'aurait incommodée, on les retrouve « déposés, partie sur un tronc d'arbre, partie sur la base où posent les « pieds de la guerrière. Bien que vêtue d'une tunique assez légère, elle « a trouvé le moyen de la rendre plus commode encore pour le saut « qu'elle va faire. En effet, la tunique devrait, selon la coutume, couvrir « les deux mamelles et cacher les aisselles ; mais ici l'agrafe qui servait à « la retenir sur l'épaule gauche a été détachée, ce qui a donné naissance « au pli du vêtement qui, de la mamelle gauche découverte, descend « vers la cuisse ; et cette particularité se rencontre également dans le « marbre et dans la pierre gravée. Ce qui mérite encore plus d'attention, « c'est la façon toute singulière, et qui n'a été observée nulle part ailleurs, « dont la tunique est relevée dans sa partie inférieure ; car, tandis que la « tunique vient pendre sur la cuisse droite, et qu'on en voit le bord en « deçà du genou, le pan qui devrait flotter sur le genou gauche est relevé « et inséré dans la ceinture ou écharpe dont le corps est ceint au-dessus « de la poitrine, de manière que le bout de la draperie passe au-dessous

« du cordon. Il était naturel que cet arrangement d'un côté de la tunique « produisît un froncement du côté opposé : de là les plis qu'on voit des- « cendre en manière de degrés sur la cuisse droite. Toute cette dispo- « sition n'a d'autre but que de découvrir entièrement la cuisse gauche, « afin que, dégagée et libre, elle puisse être aisément soulevée et mue[1]. »

Une des remarques d'Ottfried Müller concerne l'éperon qu'on voit adapté au pied gauche de l'Amazone ; d'où il tire la conjecture que l'exercice gymnastique auquel elle se livre pourrait bien avoir pour objet l'équitation. On sait que l'art de monter à cheval était au nombre des talents des Amazones : ἀμαζόνες εὐίππους, dit Pindare; et dans toutes les sculptures, de même que sur les vases peints, où elles sont représentées combattant, on en voit quelques-unes à cheval. Il est également connu que l'usage des étriers était étranger aux Grecs et aux Romains de la première antiquité, et qu'il ne s'introduisit chez eux que fort tard, le mot même étant d'origine barbare. Il y avait deux manières de monter à cheval, toutes deux enseignées par Xénophon, l'une avec, et l'autre sans le secours d'une pique. La plus usitée consistait à empoigner de la main gauche la pique à la plus grande hauteur possible, pendant que la droite s'attachait au harnais du cheval qu'elle avait saisi en même temps que les rênes, vers le bas de la crinière. On s'enlevait ainsi et l'on arrivait d'un bond sur le dos du cheval[2]. L'attitude de l'Amazone du Vatican , la position de la main gauche adhérente au corps, ne permettent pas de supposer que l'artiste ait eu l'intention de la représenter au moment de monter à cheval; l'absence du cheval suffirait pour écarter cette conjecture, l'auteur d'un si bel ouvrage n'ayant pu vouloir laisser ainsi sa pensée incomplète ; mais l'art de l'équitation exigeait, de qui voulait s'y rendre habile, des exercices du genre de celui auquel paraît se livrer notre Amazone.

III

L'attitude, le geste et l'action de l'Amazone ainsi expliqués, et cette belle figure ainsi restaurée en idée, il s'agit de donner un nom à cette écuyère si bien exercée, et de rendre à Phidias cette statue dont de nombreuses imitations attestent l'antique célébrité[3]. Visconti avait cru recon-

1. Ott. Müller, dans l'ouvrage cité, p. 8 et 9.

2. Xénophon, *De Re equestri*, cap. 7.

3. Müller en compte jusqu'à cinq, toutes très-mutilées, et dont la meilleure, avec celle du Vatican, se trouve au musée du Capitole.

L'AMAZONE DE CRÉSILAS

naître dans cette Amazone, à cause de l'arc qu'elle lui avait paru devoir tendre, Molpadie qui tua Antiope avec son arc. Müller y a vu Myrine, fameuse reine des Amazones, dont il est déjà question dans Homère, et dont l'antique renommée, répandue dans toute l'Asie Mineure, est attestée par Strabon, Diodore et par d'autres auteurs anciens. On lit dans l'Iliade [1] que les Grecs et les Troyens, prêts à livrer bataille, se rassemblaient autour d'un monticule appelé par les hommes *Batiée*, et par les dieux *le tombeau de Myrine la rapide* [2]. D'après l'interprétation d'Ottfried Müller, l'épithète donnée par le poëte à l'Amazone, bien qu'appliquée déjà par les anciens grammairiens et par Strabon à la vélocité des pieds des chevaux et à leur ardeur belliqueuse, signifie mieux encore l'aptitude à l'exercice du saut, lequel exige le plus de force et d'élasticité dans le jarret [3]. Phidias aurait-il voulu ici, comme plus tard dans le Jupiter Olympien, figurer en sculpture une parole d'Homère ?

Il est évident que la statue d'Amazone du Vatican est d'un maître de l'art ; le grand nombre de répétitions qu'on en a faites prouve qu'elle avait dans l'antiquité une réputation au moins égale à celle qu'elle a obtenue dans les temps modernes [4]. L'Amazone de Phidias était, au témoignage de Lucien [5], *appuyée* sur une pique, de même que l'Amazone de la pierre gravée, et de même qu'a dû l'être l'Amazone du Vatican, lorsqu'elle était encore entière. Si l'on admet l'interprétation de Müller, le mot grec employé pour signifier l'appui que prend la guerrière sur son arme, indiquerait qu'il ne s'agit pas pour elle de repos seulement, mais d'un mouvement pour lequel elle a besoin de secours [6]. Le mouvement de la statue serait ainsi le même qu'indique le texte de Lucien. Les beautés, que le même écrivain signale comme les plus éminentes dans l'Amazone de Phidias, sont aussi celles qui frappent dans la statue du Vatican ; les contours de la tête sont d'une pureté exquise, la bouche est remarquablement belle. On peut objecter que les formes du corps sont plus molles, plus arrondies et en quelque façon moins *chastes*, pour me servir de l'expression d'Ott. Müller,

1. L. II, v. 814.

2. Σῆμα πολυσκαρθμαῖο Μυρίνης.

3. Σκαίρειν, d'après Müller, signifie *motum pedum vehementiorem, vibratorium, qualis est salientum.*

4. Une copie moderne de cette statue a été placée dans la cour de l'École des Beaux-Arts ; on en peut voir aussi la réduction en bronze chez Barbedienne, ce qui sans doute est une preuve de popularité.

5. *Imagin.* 5.

6. De même que les mots ἐρείδεται τῷ βάκτρῳ signifient s'appuyer sur un bâton pour marcher, de même ἐπερείδεται τῷ δόρατι doit signifier s'appuyer sur une pique pour s'élancer.

qu'il n'appartenait sans doute au style de Phidias ; mais l'artiste grec ou romain, au ciseau duquel nous devons cette imitation de l'œuvre du maître athénien, a pu en dénaturer tant soit peu le caractère, peut-être pour l'accommoder au goût de son temps. En revanche, la vérité de ces mêmes formes, la négligence pleine de grâce des draperies rappellent le style de Phidias, tel que les marbres du Parthénon nous l'ont fait connaître.

Presque toutes les œuvres originales de l'art grec ont péri par la main du temps ou par celles des Barbares ; le nombre est bien petit des ouvrages où il nous est permis de croire reconnaître la main d'un de ces maîtres dont les noms sont la gloire de la sculpture. Le reste du temps, nous nous attachons à retrouver par conjecture, sur des copies mutilées, un faible reflet de la beauté des véritables chefs-d'œuvre, et nous nous estimons heureux quand la sagacité d'un homme qui joint le le sentiment de l'art à l'érudition, nous conduit à quelque découverte imprévue. Nous aimons alors à nous figurer que toute incertitude a disparu, et notre imagination se plaît à reconstruire avec des débris et des hypothèses les merveilles dont nous déplorions la perte. Art, littérature, histoire, toutes les plus belles sciences, toutes les plus nobles études, tout, hélas ! il faut bien l'avouer, n'est que fragments et conjectures. Ce n'est pas une raison pour nous rebuter ; au contraire. En cherchant le beau et le grand dans les ruines des civilisations mortes, nous en rendons en nous le sentiment plus vif et plus pur; et quand ce serait le seul résultat de nos recherches, il serait digne encore d'être le but de nos études.

LOUIS DE RONCHAUD.

PHILIBERT DE L'ORME

SA VIE ET SES ŒUVRES

(*Suite.*)

En continuant l'énumération des monuments édifiés par De L'Orme ou restaurés par lui, nous trouvons d'abord le château de Saint-Léger, en la forêt de Montfort-l'Amaury, où De L'Orme fit construire « de neuf » une grande galerie [1] sur laquelle il ne donne pas de détails.

Chateau d'Anet. La terre d'Anet était la propriété de Diane de Poitiers; en 1552, Henri II, pour lui plaire, fit abattre le vieux manoir qui s'y trouvait, et chargea De L'Orme de le rebâtir avec luxe. Celui-ci, jaloux de satisfaire son protecteur et la vieille favorite qui le dominait, mit un grand zèle à s'acquitter de sa tâche et, pendant plusieurs années, ne cessa de remanier les anciens bâtiments et d'en élever de nouveaux, au nombre desquels fut une chapelle très-remarquable et que l'on voit encore. De L'Orme avoue qu'il jouit, à Anet, d'une liberté d'allures qu'on ne lui laissa point toujours; aussi est-ce là, plutôt que partout ailleurs, qu'on peut rencontrer un exemple illustre de ses idées en architecture. Le château d'Anet, quoique démoli en grande partie durant la révolution, est d'ailleurs, à cause des changements subis par le château des Tuileries, le plus important des édifices subsistants, dus à De L'Orme, dont il paraît avoir été longtemps l'œuvre de prédilection. Les livres de De L'Orme renferment plusieurs planches relatives au château d'Anet, et il en est souvent question dans le texte.

Chateau de Limours, près de Rambouillet. Dans cette résidence, qui appartenait aussi à Diane de Poitiers, De L'Orme fit une charpente de 14 toises de longueur sur 31 pieds de largeur; elle ne coûta que 1,000 francs, et serait revenue, dit-il, à 3,000, si l'on avait suivi l'ancien système, au lieu du sien [2]. Le château de Limours a été détruit au commencement de ce siècle.

1. *Arch.*, f° 322, r°.
2. *Ibid.*, f° 296, r°.

Palais des Tuileries, commencé en 1564. Le palais des Tuileries eût été de beaucoup l'œuvre la plus imposante de De L'Orme, s'il lui eût été donné de la terminer; mais il s'en faut bien qu'il ait eu cette satisfaction, quoiqu'il y ait travaillé jusqu'à sa mort. Son projet, que Du Cerceau nous a conservé [1], était de donner à l'édifice la forme d'un grand quadrilatère régulier, d'environ 27 toises de longueur sur 16 de profondeur, présentant à l'intérieur quatre petites cours et une grande. De son plan gigantesque, De L'Orme n'a pu réaliser qu'une faible partie, la moitié ou à peu près d'un des grands corps de bâtiment, représentée actuellement par le gros pavillon central et les ailes adjacentes, si misérablement défigurés par Levau. Quant aux pavillons contigus aux ailes, et qui ne sont point de De L'Orme, on les attribue à Jean Bullant, et on s'est fort souvent demandé avec embarras comment les deux grands artistes avaient pu se décider à s'associer et à conduire simultanément une même construction; nous donnons ailleurs la solution de cette énigme.

Maison, rue de la Cerisaye, à Paris. On verra plus loin que De L'Orme, en sa qualité de chanoine, jouissait d'une maison canoniale dans le cloître Notre-Dame; il en possédait en propre une autre, rue de la Cerisaye, où Henri II assista à des expériences ayant pour but de constater la valeur d'un système de charpente imaginé par De L'Orme [2]. Du reste, cette dernière maison, qu'il avait bâtie lui-même, ne fut probablement pas achevée de son vivant, car, en 1567, il n'y avait de construit que le corps d'hôtel séparant la cour du jardin, et il regrettait de n'avoir pu encore élever le corps d'hôtel donnant sur la rue, ce que j'eusse « faict longtemps, dit-il, si Dieu m'eust presté mon très souverain prince et bon maistre le feu roy Henry, de qui Dieu ait l'âme. » On retrouve avec plaisir, parmi les planches du *Traité d'architecture*, deux vues du corps d'hôtel terminé, et une, du corps à bâtir [3]; elles ne prouvent point, tant s'en faut, que l'édifice ait été un chef-d'œuvre de composition. La maison de De L'Orme, fort mutilée, mais dans laquelle on distingue encore quelques-uns des détails qui la caractérisaient jadis, particulièrement la grande lucarne, forme aujourd'hui le n° 22 de la rue de la Cerisaye [4].

1. Dans le second vol. de son grand ouvrage.

2. *Nouv. inv.*, f° 38, v°.

3. F°s 253, v°; 254, v°, et 255, r°.

4. La rue de la Cerisaye était dans la censive du Roi, dont presque tous les anciens titres sont détruits: aussi n'en avons-nous trouvé aucun qui se rapportât à la maison de De L'Orme. Il est présumable que cette maison avait été bâtie sur un terrain donné par Henri II.

Pour finir la liste des édifices à nous connus, à la construction desquels De L'Orme concourut, nous dirons qu'il paraît devoir être compté parmi les architectes de Notre-Dame, puisque le 4 mai 1568, le chapitre ordonne que certaines réparations à la cathédrale auraient lieu suivant le devis qui en serait dressé par De L'Orme, « *juxta memoriale per dictum dominum De L'Orme conficiendum* [1].

La grande majorité des édifices bâtis par De L'Orme sont détruits et l'on n'en a qu'une idée insuffisante. Pour ceux qui subsistent encore, ils ont, presque tous, subi des modifications considérables ; on ne possède donc pas les moyens de se former, sur le talent artistique de De L'Orme, une opinion parfaitement juste. On en voit assez, cependant, pour reconnaître sans hésitation que, au point de vue du goût et de l'invention, de l'*art* en un mot, il était inférieur à plusieurs de ses contemporains. Ainsi, et sans le comparer aux maîtres si merveilleusement doués de la première Renaissance, sous le rapport de l'imagination, il ne saurait être égalé à Jaques Androuet ; sous le rapport de la pureté de style, à Pierre Lescot ; ni sous le rapport de la science d'agencement, à Jean Bullant et autres, ayant absolument rompu avec la tradition gothique, toujours plein du souvenir des monuments romains qu'il avait étudiés en Italie, et qui constituaient pour lui « la vraye architecture [2]. »

De L'Orme, visant sans cesse à la majesté, n'atteignit souvent que la lourdeur. D'un autre côté, trop préoccupé de la recherche d'une beauté rationnelle qu'il demandait plutôt au calcul qu'au sentiment, procédé pernicieux qui égare à coup sûr, il ne put éviter les bizarreries et même les gaucheries dans ses conceptions. Est-ce donc à dire qu'il soit indigne de la célébrité attachée à son nom ? Rien ne serait moins vrai. De l'aveu du juge le plus illustre, de Jean Goujon, De L'Orme fut regardé, pendant sa vie, comme un architecte éminent [3] ; il méritera toujours d'être considéré

1. *Arch. de l'Emp.*, Rég. LL, 258, p. 719.

2. A propos des voûtes gothiques à nombreuses nervures, il dit : « Aujourd'hui ceux qui ont quelque connoissance de la *vraye architecture*, ne suivent plus ceste façon de voûte, appellée entre les ouvriers, la *mode françoise*, laquelle véritablement je ne veux despriser, mais plustost confesser qu'on y a faict et pratiqué de forts bons traicts et difficiles. (*Arch.*, f° 107, r°.) » On sent que tout en déclarant qu'il ne veut point « despriser » l'architecture à la mode française, c'est-à-dire l'art gothique, De L'Orme n'éprouvait qu'une très-médiocre admiration à son endroit. Le classicisme était déjà né.

3. Dans l'épître aux lecteurs, placée à la suite de la traduction de Vitruve, publiée par Jean Martin, en 1557, J. Goujon, à propos des auteurs qui ont écrit sur l'architecture, dit qu'il en connaît « plusieurs autres qui sont capables de le faire ; neantmoins

comme tel, quelles que puissent être les variations du goût, parce que, à côté de ses études sur les styles et la forme, il en a fait de considérables sur la construction, dont le premier il a publiquement révélé les principes en France. De grands progrès réalisés en technique, voilà le principal fleuron de la couronne de De L'Orme, et c'est sur le terrain de la science qu'il a vraiment dominé tous ses rivaux, en acquérant des droits incontestables à la reconnaissance de la postérité. A ce sujet, d'ailleurs, on peut se prononcer avec certitude, puisque les deux traités didactiques écrits par De L'Orme, sont parvenus jusqu'à nous. Disons par quelles circonstances il fut amené à rédiger le premier.

Dû temps qu'il était surintendant des bâtiments, ayant eu maintes fois l'occasion de constater qu'il devenait chaque jour plus difficile, et partant plus dispendieux, de se procurer les énormes pièces de bois auxquelles on avait recours pour construire les combles à grande portée, il s'ingénia et réussit à y rémédier par l'emploi de fermes composées d'une multitude de morceaux bien assemblés et maintenus par des clefs et des chevilles. « Sur quoy, raconte-t-il, il m'advint un jour d'en toucher quelque mot à la majesté du Roy, estant à table. Mais quoy ? Les auditeurs et assistans pour n'avoir ouy parler de si nouvelles choses et si grande invention, tout à un coup me reculèrent de mon dire comme si j'eusse voulu faire entendre au Roy quelques menteries. Voyant doncques faire un jugement si soudain de ce qui n'estoit encore entendu et que la majesté du Roy pour lors ne disait mot, je délibéray ne plus rien mettre en avant de tels propos, commandant de procéder aux bastiments comme lui avoit accoustumé. Quelque temps après, la Royne mère délibera faire couvrir un jeu de palmaille à son château de Monceaux, pour donner plaisir et contentement au Roy. Et voyant qu'on luy en demandoit si grande somme d'argent, cela me fist reparler de ceste invention : et fut la dicte Dame seule cause que je la voulus éprouver : désirant grandement pour lors, luy faire très-humble service. Doncques j'en fis l'espreuve au château de la Muette ainsi que plusieurs ont vu et en divers lieux, selon la façon que j'escris en ce présent livre. Laquelle espreuve se trouva si belle et de si grande utilité, que lors chacun délibéra en faire son profit. Laquelle chose estant venue jusque aux oreilles du Roy qui avoit veu et grandement loué ladicte espreuve, il me commanda en faire un livre pour estre imprimé, afin que la façon feust intelligible à tous, pour la décora-

ilz ne s'en sont encores mis en peine : et pourtant *ne sont dignes de petite louenge. Entre eulx là, on peut compter....* maistre Philibert De L'Orme, architecte. » De L'Orme devait réaliser le vœu implicitement exprimé par J. Goujon.

tion de son royaume[1]. » L'ouvrage, dont Henri II avait recommandé la publication, ne fut achevé d'imprimer que plus de deux ans après sa mort, le 30 septembre 1561. Il est illustré de nombreuses gravures en bois, et divisé en deux livres. En tête se trouvent une épître au jeune roi Charles IX, puis une épître au lecteur, et enfin une pièce de vers latins sur l'invention de De l'Orme par un nommé *Antonius Mizaldus Monlucianus*. Il y a eu une seconde édition en 1576 : le titre de la première est ainsi conçu :

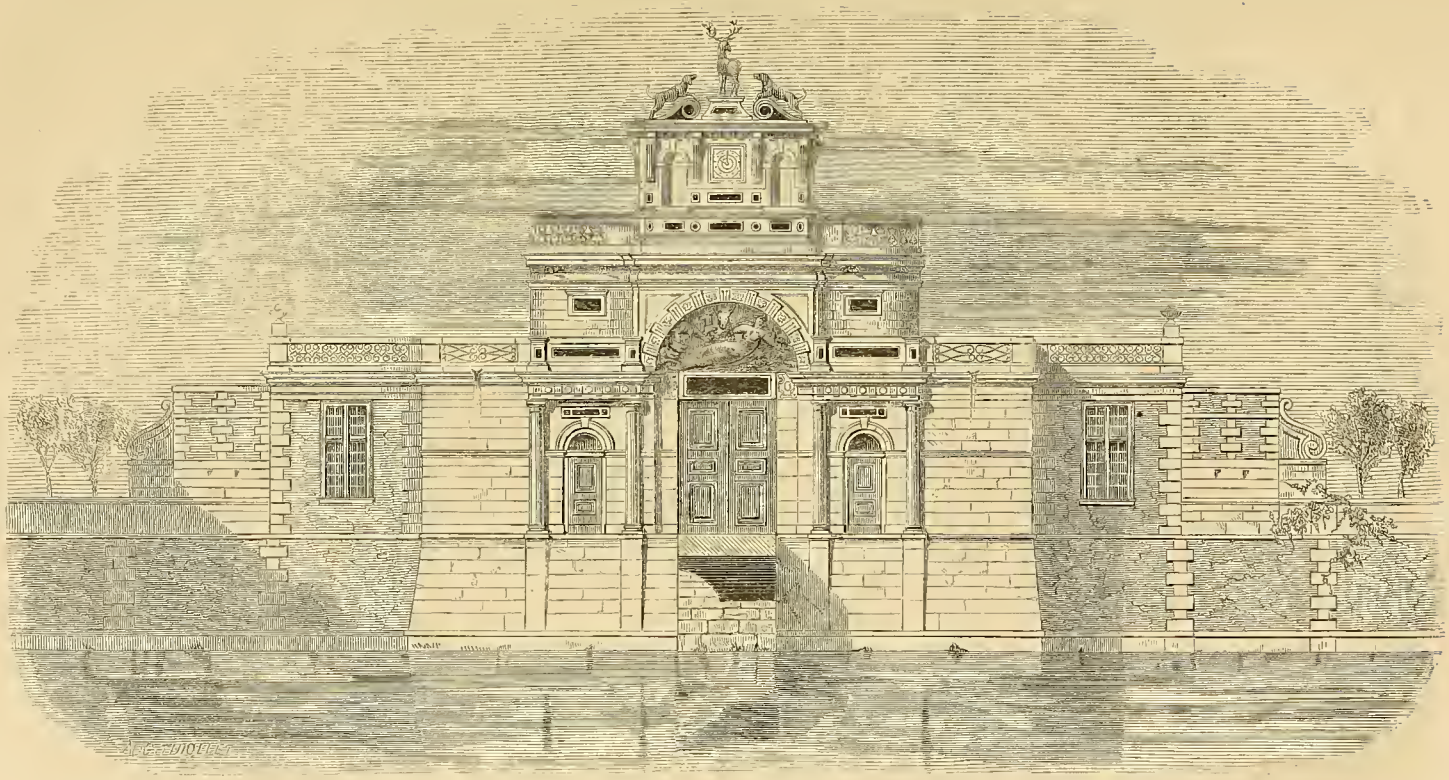
NOVVELLES
INVENTIONS POVR BIEN
BASTIR ET A PETITS FRAIZ, TROVVEES
n'aguères par Philibert de L'orme
Lyonnois, architecte, con-
seiller et aulmonier ordi-
naire du feu roy Henry
et abbé de St. Eloy-
lez-Noyon.

A PARIS
De l'Imprimerie de Frédéric Morel, rue S. Jean
de Beauvais, au franc Meurier.
M D LXI
Avec privilège du Roy.

Dans le texte de son premier ouvrage, De L'Orme annonça le projet d'un autre beaucoup plus vaste, car il devait embrasser toutes les branches de l'art de bâtir, et former une sorte d'encyclopédie architecturale rédigée sur un plan méthodique analogue aux plans de Vitruve et d'Alberti. Il aurait consisté en deux volumes ; mais le premier seul, auquel l'auteur travaillait en 1565[2], a été imprimé ; il a paru en 1567[3] sous ce titre :

LE
PREMIER
TOME DE L'AR-
CHITECTURE DE
PHILIBERT
DE L'ORME CON-
SEILLIER ET AVMOS-
nier ordinaire du Roy
et abbé de S. Serge
les Augiers

1. *Nouv inv.* dans l'épître aux lecteurs.
2. « Ainsi que nous le voyons en ceste présente année 1565. » *Arch.*, f° 27.
3. Quelques exemplaires portent la date de 1568.



VUE DE LA FAÇADE EXTÉRIEURE DU CHATEAU D'ANET

A PARIS
Chez Fédéric Morel, rue
S. Jean de Beauvais
1567 [1]
AVEC PRIVILEGE
DU ROY

En 1626, il en a été fait chez Régnault Chaudières, rue Saint-Jaques, à *l'Escu de Florence*[1], une seconde édition, à laquelle ont été ajoutés les deux livres des *Nouvelles Inventions*. Une autre, absolument semblable, a encore été publiée à Rouen, en 1648, par le libraire David Ferrand « tenant sa boutique au bout de la rue du Bec, près le palais. »

Le premier volume de l'*Architecture*, qui commence par une épître dédicatoire à la reine-mère, et par une épître aux lecteurs, renferme un grand nombre de gravures sur bois très-curieuses, parmi lesquelles un bon portrait de l'auteur, et se divise en neuf livres. Dans le premier, après quelques généralités, il est parlé des matériaux; dans le second, il est question des fondations; le troisième et le quatrième sont consacrés à la coupe des pierres; les cinquième, sixième, septième et huitième, aux ordres et à leur agencement; et le neuvième, à la construction des cheminées. Des détails sur les ordres se trouvant dans plusieurs ouvrages contemporains, par exemple dans ceux de Bullant et de Jean Martin, ce qui offre le plus d'intérêt dans celui de De L'Orme, et vraisemblablement ce qui fut le plus utile lors de son apparition, ce sont les deux livres où il est traité de la coupe des pierres. A la fin du moyen âge on avait poussé fort loin l'entente de la stéréotomie; mais la connaissance de ses principes, loin d'être l'objet d'un enseignement public, restait le privilége d'un petit nombre de constructeurs qui n'y voulaient initier que leurs apprentis. Il est aussi à supposer qu'à cette époque, les procédés en usage gardaient, dans leur allure, quelque chose du mystère dont on les avait

1. Cette maison était la deuxième avant celle qui faisait le coin septentrional de la rue Saint-Jean-de-Latran. Elle avait pour enseigne *l'Escu de Florence*, en 1585, et nous lui avons trouvé celle de *l'Escu de Bretaigne* dès 1301. Elle tenait, à droite, à la maison du *Moulinet* (1311), depuis *de la Belle Image* ou de *l'Image Notre-Dame* (1450); et, à gauche, à la maison des *Quatre Elemens* (1572), dont elle était séparée, à l'étage inférieur, par une petite ruelle. Elle a été récemment démolie. Voir la XIVe feuille de notre plan restitué de l'ancien Paris, auquel nous avons précédemment renvoyé. Quant à la maison du *Franc Meunier*, où fut imprimé le premier ouvrage de De L'Orme, elle avait pour enseigne en 1541, *les Ciseaulx d'Or*, et, un peu auparavant, c'étaient *les Petites Escoles de Decret*; elle tenait, à droite, à la maison de *l'Ymage Saint Michel* (1530), à gauche, à celle du *Cadran* (1541), et se trouvait en face de cette grange de Saint-Jean-de-Latran, qu'on a démolie récemment. Elle porte aujourd'hui le n° 25.

longtemps entourés. De L'Orme, adaptant ses épures aux besoins de l'architecture antique renouvelée, s'efforça de communiquer à ses tracés une forme en même temps scientifique et simple, qui garantît l'exactitude du résultat et permît à sa méthode de se répandre[1]. Si, malgré l'étude approfondie qu'il fit des mathématiques et les leçons du fameux Oronce Finée, il n'a pu échapper à quelques erreurs de détails, que ses successeurs ont relevées, il a atteint parfaitement son but principal; et à lui exclusivement revient la gloire d'avoir, le premier, popularisé la stéréotomie, dont son livre a été, pendant près d'un siècle, le meilleur et presque l'unique traité. Nous le répétons, les progrès que De L'Orme a fait faire dans l'art de bâtir, dont il ne dédaignait aucune branche, sont, mieux encore que son talent artistique, la véritable base de son immense renommée.

La grande œuvre didactique de De l'Orme, œuvre qu'il ne convient de juger qu'en se reportant au temps où elle fut entreprise, lui tenait si évidemment au cœur, que la mort seule a pu en empêcher l'entier achèvement. L'époque à laquelle le grand architecte mourut est mal connue. Plusieurs biographes, entre autres le plus récent de tous, M. Passeron, assurent que cet événement eut lieu en 1577, et Callet va même jusqu'à désigner le jour, qui serait le 30 mai. Pour avoir la certitude que De L'Orme n'a point vécu si tard, il suffisait d'être familier avec le grand ouvrage de Du Cerceau, dont le premier volume, paru en 1576, contient une notice sur le château de la Muette, où il est question de « *feu* Philibert De L'Orme, architecte. » Il était moins aisé de préciser la vérité. Dans son livre, si plein d'intérêt, sur *la Renaissance des arts à la cour de France*, M. de Laborde, citant un compte de 1568, où il est fait mention de « deffunct messire Philbert de Lorme » en a tiré cette conséquence que l'année 1568 était celle de sa mort[2]. Rien ne semble plus rigoureusement logique qu'une pareille déduction, et elle nous inspirait autant de confiance qu'à personne, lorsque nous avons lu, en deux passages du *Gallia*[3], que De L'Orme n'était mort qu'en 1570. Cette contradiction entre des autorités

1. On doit aussi à De L'Orme la découverte du procédé au moyen duquel les anciens traçaient les volutes. « Il me souvient, dit-il, d'avoir veu un d'iceux (chapiteaux ioniques de l'église de Sainte-Marie-de-Transtévère, à Rome) qui n'avoit esté achevé, une face qui n'est que équarrie, ayant audessus des volutes (au droit de l'œil) les centres à mettre le compas pour faire la circonférence de la volute... Du temps que j'étois à Rome (il y a trente ans) je monstray ladicte façon à plusieurs qui pour lors l'ignoroient, et les adverty où je l'avois trouvée et mesurée. Si depuis quelques uns l'ont faicte imprimer et s'en attribuent l'invention ils y peuvent. » *Arch.*, f° 162 v°.

2. T. I, 2e part., p. 1072.

3. Vol. VII, col. 1119, et vol. IX, col. 1073.

également recommandables, nous a poussé à de nouvelles recherches dont le résultat a été la preuve que le compte de 1568 fut, contrairement aux probabilités, rédigé postérieurement à 1569, et que de là est venue l'épithète de « deffunct » appliquée à De L'Orme, et si bien faite pour amener une méprise. Un des registres capitulaires de Notre-Dame nous a effectivement appris que De L'Orme mourut à Paris, dans sa maison du cloître[1], le dimanche 8 janvier 1570, vers sept heures du soir, et que, en conformité avec le désir manifesté dans son testament, le chapitre décida qu'on procéderait à ses funérailles avec les cérémonies usitées aux obsèques d'un chanoine ; puis, qu'il serait inhumé dans la nef ou dans toute autre partie de la cathédrale que ses exécuteurs testamentaires jugeraient convenable[2]. A la suite de cette résolution, nous avons trouvé, dans le registre, la recommandation adressée au chanoine De Bréda, un des exécuteurs testamentaires, de veiller, suivant la requête du procureur de la reine mère, à la conservation de certains plans et modèles qui étaient restés en les mains de De L'Orme. Les plans dont on redoutait la perte étaient apparemment ceux des Tuileries ou du château de Saint-Maur. Dans ce dernier édifice De L'Orme avait des meubles à l'inventaire desquels assista un représentant du chapitre, afin de sauvegarder les intérêts des héritiers Du Bellay.

Philibert De L'Orme avait un frère dont le prénom était Jean, qui, comme lui, s'occupait de construction, mais sur lequel on a fort peu de renseignements. Le 24 février 1552, étant alors maître général des œuvres de maçonnerie du roi, par lettres-patentes données à Saint-Germain-en-Laye, il fut remplacé dans cette charge, à laquelle il avait été nommé « naguères, » en succédant à Gilles Le Breton. Pour le moment, il se trouvait en Italie, où il avait été envoyé avec le seigneur de Termes, lieutenant général en ce pays, afin d'y « faire le service du fait des for-

1. Nous n'avons point essayé de déterminer quelle était celle des maisons du cloître Notre-Dame qu'occupait De L'Orme en vertu de son canonicat, parce que les maisons du cloître, n'ayant point eu d'enseigne, ne peuvent se distinguer entre elles.

2. « *Lune, nona Januarii 1570... Viso Codicillo testamenti defuncti Domini Reverendi Philiberti de Lorme dum viveret, canonici parisiensis, abbatis sancti Eligii Novionis et sancti Eligii Andegavensis, heri, hora septima, sero, aut eo circa, in sua domo claustrali, prout per hodie Dominis relatum decessi, cujus anima requiescat in pace, amen: ordinatum est juxta dictum testamentum, corpus dicti defuncti inhumari in Ecclesia parisiensi, cum solemnitatibus assuetis pro canonico parisiensi decesso, loco ab executoribus dicti testamenti eligendo in navi aut alio commodiori, prout viderint, ac die crastina dici Vigilias; die vero Mercurii proxima, presente corpore, missam et funeralia celebrari, ac propter recipi centum scuta ab colegata.* » *Arch. de l'Emp.* Rég. LL 260, p. 278.

tifications des places fortes. » Les comptes de 1558 énoncent « Maistre Jean de l'Orme, escuyer, sieur de Saint-Germain, commissaire député par le roy sur le fait de ses édiffices et bastimens » et lui attribuent 600 livres de gages par an. Ces 600 livres avaient été « éclipsez de 1,200 livres de gages appartenans à Jean Bullant » suivant les termes de lettres-patentes données à Blois, le 16 janvier 1559 (1560), où il est exprimé de plus que « en faveur de Maistre Philbert de Lorme, abbé d'Ivry, ayant lors la charge de superintendant sur tous et chascuns lesdits bastimens » (royaux), le roi Henri II les avaient données comme honoraires « à Jean de Lorme, frère dudit abbé d'Ivry, pour ordonner, en son absence, desdits bastimens. » Dans les lettres-patentes de février 1564, relatives à la démolition de l'hôtel des Tournelles, il figure aussi avec son ancien titre de maître général des œuvres de maçonnerie du roi, et comme commis à la mission de mesurer les terrains à vendre. En 1565 c'était, au contraire, l'abbé de Saint-Serge à qui était dévolue la tâche de contrôler les adjudications suivant des lettres patentes du 15 mai citées par Félibien dans son *Histoire de Paris*.

ADOLPHE BERTY.

NOTES

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU PAPIER

TROISIÈME ARTICLE [1]

III

REMARQUES HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR QUELQUES FILIGRANES.

(*Suite*).

L'Étoile. — Une étoile à six rais, inscrite dans un cercle et sommée d'une espèce de croix perronnée (n° 56), sert de filigrane à des comptes d'Amsterdam, sur papier, de 1381-2 [2]. La même étoile, toute simple, (n° 57), reparaît beaucoup plus tard à Ulm et autres villes d'Allemagne, dans le papier des incunables mobiles [3]. L'étoile à huit pans (n° 58) marque le papier de Jean de Westphalie, qui importa l'imprimerie à Louvain vers 1475. Cette étoile a un rais plus long que les autres. C'est ainsi que les héraldistes du moyen âge figuraient en blason une comète. Sauf cette particularité (peut-être purement fortuite), cette figure offre une grande analogie avec notre type n° 13. Celui-ci (n° 13) figure dans le papier des grandes chroniques de Saint-Denis, imprimées à Paris pour Antoine Vérard, en 1493. La même étoile, couronnée (n° 59), avait été employée par Caxton, de 1475 à 1483 [4]. Plus petite (n° 60), M. Sotheby l'a rencontrée dans un manuscrit français de la fin du XVIe siècle [5].

Le P. — Il faudrait, dit avec raison M. Sotheby [6], cinquante planches

1. Voy. ci-dessus, N° du 1er août 1859, p. 153.
2. Sotheby. *Principia*, t. III, page 60, figure 3.
3. La Serna, t. V, planche 1, fig. 20.
4. Sotheby. *Ibid*, pl. Q^c, fig. 60. — *Topographia :* incunables, pl. C et Z. 4 variétés.
5. *Principia*, t. III, p. 60, fig. 5.
6. *Principia*, t, III, p. 18.

comme celles de Jansen, pour figurer toutes les variétés du *P* et de la *tête de bœuf* au xve siècle. Ces deux figures sont en effet, avec l'ancre, celles qui se présentent le plus communément à cette époque.

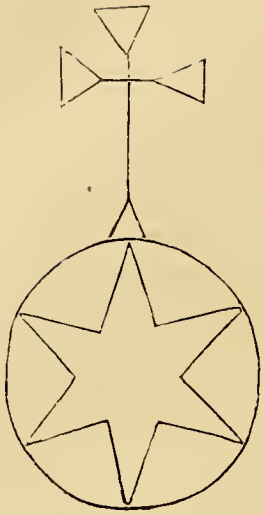
On a voulu voir dans le *P* l'initiale de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1363-1404), et de Philippe le Bon (1419-1467); mais cette opinion ne nous paraît pas soutenable. D'abord, rien ne prouve que le papier marqué au *P* ait été fabriqué dans les États de Bourgogne plutôt qu'ailleurs, ou de préférence au papier à l'ancre, par exemple. En second lieu, si le *P* est l'initiale du duc régnant, le *J* de Jean sans Peur (1404-1419) et le *C* de Charles le Téméraire (1467-1477) devraient se rencontrer avec une fréquence comparable. Or, le *J* (ou *I*) et le *C* (ou le *K*) n'ont jamais été signalés une seule fois jusqu'ici dans un emploi semblable. Il faut donc renoncer à cette interprétation.

Une explication beaucoup plus simple serait celle-ci : le *P* était l'initiale du mot *papier* dans la plupart des langues de la chrétienté au moyen âge. Par là, cette marque a dû, comme symbole, se présenter élémentairement à l'esprit des papetiers. Cette marque étant par elle-même très-banale, force a été de la surbriser, comme nous avons dit, de la modifier de mille manières. Ces *brisures*, si je ne me trompe, servaient à distinguer non-seulement telle ou telle papeterie, mais telle et telle sorte; du papier de telle ou telle cuvée, de tel ou tel prix. En un mot, elles ne servaient pas uniquement comme *marque de fabrique*, mais encore pour ainsi dire *comme numéro d'échantillon*.

On ne voit pas que d'autres lettres aient partagé, du moins au même degré, cet emploi, pendant la période du xve siècle. Les historiens ou antiquaires du papier ont fait plus d'une fois figurer le *Q*, sur leurs planches de dessins, à côté du *P*, comme emprunté au papier de la même époque; mais ces *p*, je crois, ne sont que des *q*, vus par le verso du papier ou du filigrane. Le *Q*, en effet, est d'un service relativement rare dans nos langues européennes, et rien ne prouve, dans toutes ces prétendues figures de *q*, qu'elles n'offrent pas de véritables *p* retournés. Je pense donc qu'il faut accroître de tout ce supplément le nombre, déjà si grand, des variétés de la lettre *P* comme filigrane.

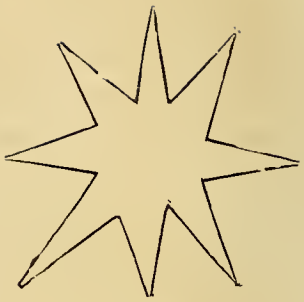
La marque *P* figure en premier lieu (n° 61) dans les comptes de Wick à La Haye, qui commencent à l'année 1372[1]. D'autres comptes de 1377 à 1393, qui font partie des mêmes archives nous la montrent (n° 62) beaucoup plus grande et surmontée d'une croix[2]. La forme ronde ou *onciale*

1. Sotheby. *Principia*, t. III, p. 77, fig. 3.
2. *Ibid.*, fig. 5.

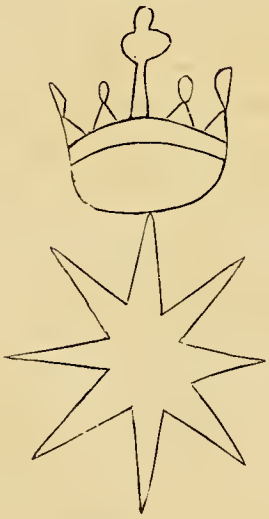


No 56, 1382.

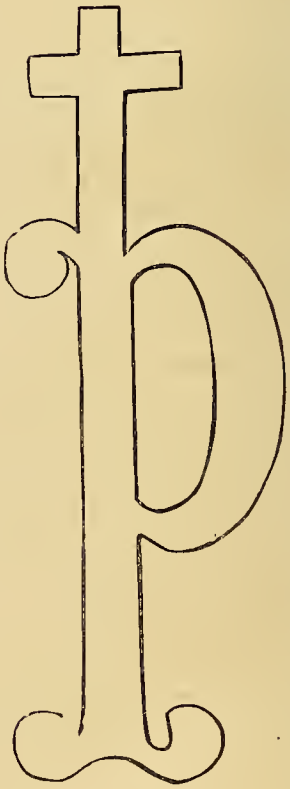
No 57, vers 1500.



No 58, vers 1475.



No 59, 1475 à 1483.

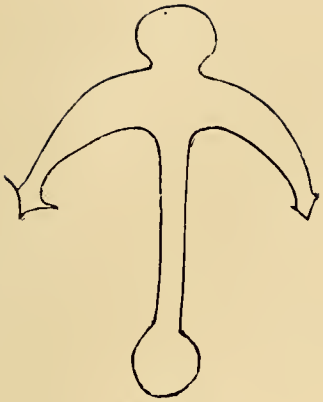


No 60, vers 1600.

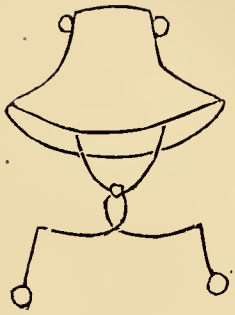
No 61, 1372.

No 62, 1377 à 1393.

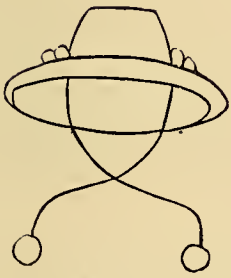
FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.



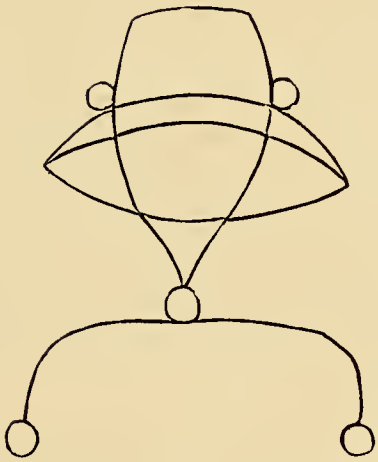
No 63, 1396.



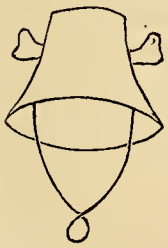
No 64, 1471.



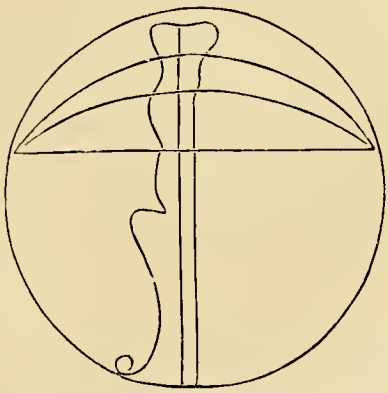
No 65, 1471.



No 66, 1471.



No 67, vers 1471.



No 68, vers 1465.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

de ces deux capitales est remarquable. L'Italie, comme origine, a pu fournir cette forme encore mieux que la France et les Pays-Bas. M. de Mélicoq signale, en 1389 le *P* surmonté d'une croix. Le *P*, devenu *gothique*, se voit sous la date de 1464 (entre autres exemples sans nombre), dans une lettre écrite de Hesdin à Louis XI par le sire de Croy (Ms. Legrand, tome IV, pièce 52). Notre n° 16 en reproduit une variété, tirée de papier écrit vers 1465 en France (manuscrit 9676, 2 a, feuillet 8). Le n° 15 date environ, pour l'écriture, de 1470, manuscrit Sorbonne 435. Le n° 14 provient du manuscrit de Rouen, U 112/81, f° 205, écrit à Chaillot en 1471. Caxton, Valdener et tous les imprimeurs xylographes ou typographes l'ont généralement employé pendant le cours entier du xve siècle [1].

L'Ancre. — Cette marque fut également très-multipliée. L'ancre la plus ancienne (n° 63) que je puisse citer, m'est fournie par les comptes de Rutgerzoon en Hollande, Archives de la Haye, sous l'année 1396 [2]. L'estampe de 1418, découverte à Malines en 1845 et conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles, a une ancre pour filigrane. Les figures n°s 17 à 20 (pages 232 et 233 de la *Gazette des Beaux-Arts*) proviennent toutes de papier employé par les religieux de Saint-Denis en France. Le n° 20 (manuscrit 5959, f° 107) a été écrit de 1412 à 1425 environ; le n° 18 (*Ibid.*, f° 124), de 1416 à 1430 environ; le n° 19 (*Ibid.*, f° 190) de 1437 à 1440 environ; le n° 17 (fragment D) vers 1440 [3]. L'ancre se voit sur le filigrane du papier qui était à l'usage du roi de France Charles VII et de ses secrétaires en 1444, manuscrit Legrand, tome 4, pièce 3. En 1452, elle se voit dans une lettre originale écrite de Narbonne à ce prince par l'archevêque de cette ville (*Ibid.*, pièce 23).

Voici maintenant une marque d'une importance très-notable pour l'histoire de l'imprimerie incunable. Le manuscrit 9653, 5, 5, déjà cité, contient, à la suite d'un armorial rédigé par le hérault Berry, premier roi d'armes de France, une série de trois planches gravées sur bois, puis enluminées, et accompagnées d'un texte en vers français, à l'instar des *biblia pauperum* xylographiques. Cette série a été remarquée des précédents critiques [4] mais n'a pas été mise encore suffisamment en lumière. Elle représente les neuf preux *inventeurs du blason* et armés chacun de leur blason. Cette suite fait corps avec le manuscrit qui la renferme, ainsi que l'armorial. Ce livre a été offert par l'auteur au roi Charles VII après

1. Sotheby., *Principia*, t. III, pl. Q et Q^c, et tous les auteurs.
2. Sotheby. *Ibid*, p. 33, fig. 1.
3. Voy. *Chronique de Jean Chartier*, 1858; in-16, t. I. *Notices*.
4. Voy. notamment *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1859, p. 12 et suiv.

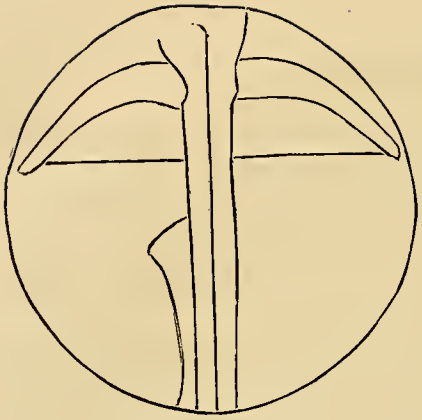
1454, comme l'atteste une peinture de dédicace et le texte du manuscrit lui-même. Or, Charles VII est mort le 22 juillet 1461, et l'auteur disparut du monde en 1458[1]. Cette pièce incunable, évidemment française, porte donc avec elle une date (de 1454 à 1458) et une origine certaines. La marque du papier (f° 200 et suivant) est l'ancre que nous avons figurée sous le n° 21.

L'ancre, pendant tout le xve siècle, se retrouve, à la Direction générale des archives, dans les papiers qui composent le fonds de l'abbaye de Saint-Denis en France. Elle nous est fournie, en de nombreuses variétés, par divers incunables, chez Caxton, chez Valdener, à Cologne, et reparaît sur toutes les planches des auteurs qui ont traité des filigranes du papier.

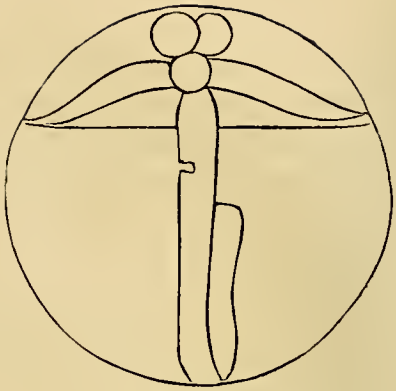
Chapeau de cardinal[2]. — La marque, peu commune en France, que nous avons reproduite sous le n° 22, se voit dans le manuscrit 5959, folio 47, écrit de 1410 à 1430 environ (Chronique de Saint Denis). A cette époque et depuis le commencement du schisme, Avignon était le séjour du pape ou de l'antipape et de ses cardinaux. On ne trouve guère, toutefois, ce type jusqu'ici qu'en Italie. Nous en offrons, à titre de commentaires, plusieurs variétés. Sardini, dans sa dissertation sur les ouvrages du français Janson qui, en 1470, porta ou perfectionna l'imprimerie à Venise, nous apprend ce qui suit : « En 1471, dit-il, la marque de quelques papiers à Venise était un chapeau de cardinal; » (n°s 64, 65, 66). « Ces papiers étaient peut-être fabriqués dans les États de l'Église. Il y en avait

1. Voy. dans la biographie Didot l'article *Le Bouvier*.

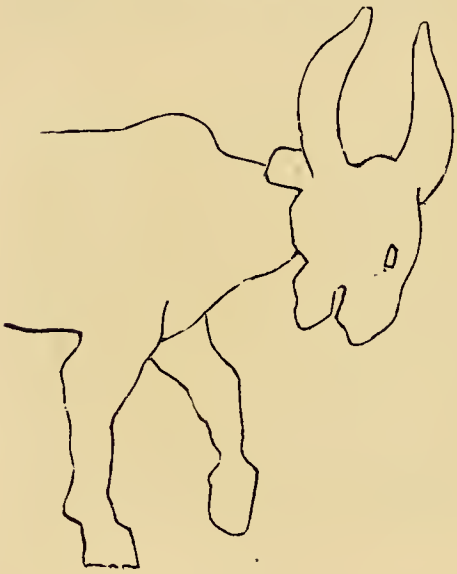
2. Dans le blason moderne, le chapeau de cardinal se caractérise par sa couleur rouge et par le nombre des houppes ou glands (*fiocchi* en italien), qui le terminent. Ces fiocchi doivent être au nombre de trente; 15 au bout de chaque cordon, posés 1, 2, 3, 4, 5. Mais ces règles sacramentelles ne datent que des ouvrages publiés au xviie siècle par le père de Petra Santa, la Colombière et enfin par le Lhomond du blason français : Ménestrier. M. Charles de Linas a vu et décrit le chapeau du cardinal Pierre de Luxembourg, mort en 1387, à Avignon, chapeau qui se conserve encore dans cette ville. M. de Linas affirme que ce chapeau n'a jamais eu que dix fiocchi. Le chapeau cardinalice de Jean de Lorraine, en 1533, n'en portait que quatre. (*Rapports sur les anciens vêtements sacerdotaux*, 1857, in-8°, p. 28.) Il n'y avait donc rien de fixe, sous ce rapport, à ces époques reculées. On remarque dans le Boccace, *de claris mulieribus*, imprimé à Ulm, en 1473, une gravure sur bois très-curieuse. Elle représente la papesse Jeanne accouchant au milieu de la cour de Rome et des cardinaux. La coiffure de ces derniers offre une parfaite analogie de forme et de détails avec nos filigranes n°s 22, 64, et 67. Une peinture du xve siècle, à la cathédrale d'Autun, représente aussi des cardinaux coiffés du chapeau n° 22. Voy. livret du salon de 1859, n° 3788.



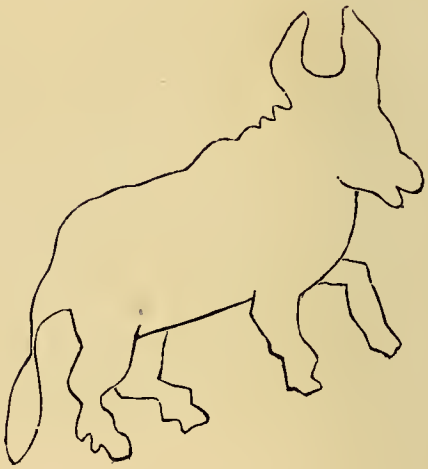
No 69, vers 1470.



No 70, vers 1470.

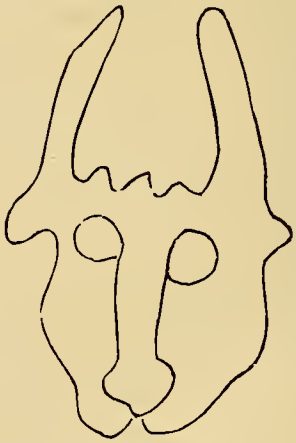


No 71, 1372.



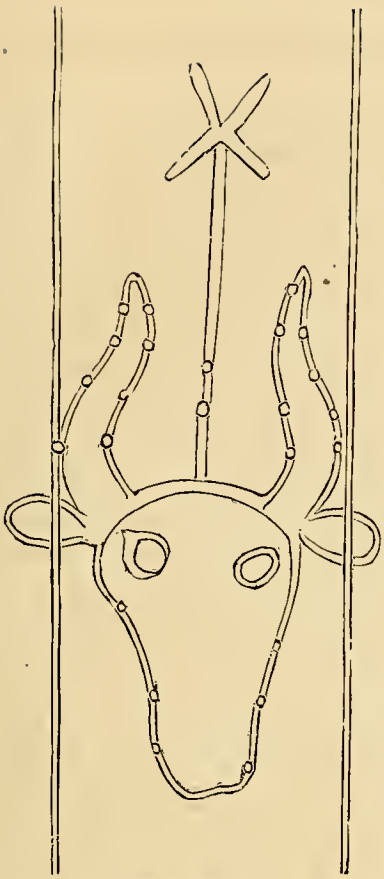
No 72, 1374.

No 73, 1312 (selon Breitkopf).



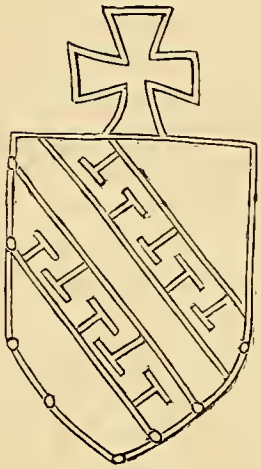
No 74, 1354.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

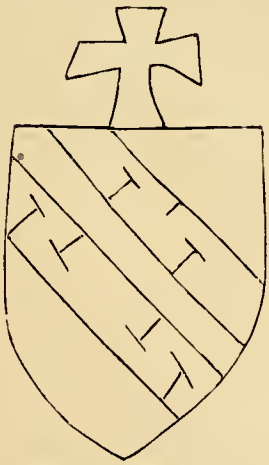


No 75, vers 1415.

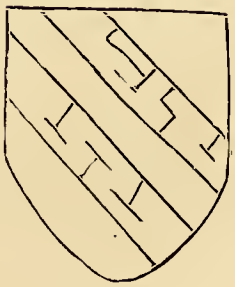
No 76. vers 1446.



No 77, vers 1470.



No 78, vers 1470.



No 79, vers 1470.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES

beaucoup à Venise et ils ne manquaient pas non plus à Florence et à Bologne.[1] »

Notre n° 67 reproduit une marque de cette forme employée vers ce temps par l'imprimeur A. B. Miscomini, à Florence[2]. Le chapeau de cardinal figure aussi dans quelques incunables de l'Europe septentrionale[3].

L'Arbalète. — M. de Mélicoq mentionne l'arbalète dans le nord de la France, sous les dates de 1339, 1449, 1454[4]. L'arbalète, avec sa flèche et le crochet à décliqueter sur le côté, apparaît très-clairement chez nous, n° 23, en 1445, dans un registre des délibérations capitulaires de Notre-Dame de Paris[5]. On la retrouve ailleurs, mais plus tard. Gotthelf Fischer la signale en Allemagne sous la date 1451[6]. Une arbalète (voyez n° 68), imparfaite et partant incomprise, figure dans Jansen, d'après la Serna Santander, comme la marque du papier sorti des presses de Lupus Gallus, imprimeur à Rouen, vers 1465[7]. M. Sotheby (*Typographie du* XVe *siècle*) en reproduit deux exemples entre autres, qui paraissent être, comme le précédent, d'origine italienne : n°s 69[8] et 70[9]. Ces trois dernières figures, comparées, s'expliquent progressivement l'une par l'autre.

La tête de bœuf. — Nous ignorons absolument à quel titre la tête de bœuf figure si souvent dans le filigrane des anciens papiers. Ce symbole, on ne peut se dispenser de le rappeler, est de très-haute antiquité dans les Gaules. Au temps des mérovingiens et plus tard, on le trouve, non-seulement à Tournay, dans le tombeau de Childéric Ier, mais à Metz, en Suisse, et jusqu'en Crimée[10].

Le demi-bœuf ou avant-train du bœuf (n° 71) se remarque dans le papier des comptes de Schoonhoven pour l'an 1372, aux archives de la Haye[11]. Il se représente au XVe siècle dans l'*Ars memorandi*[12] et autres incunables. Le bœuf entier (n° 72) apparaît dans les comptes de Wick, à

1. Dans Jansen, t. I, p. 342, et pl. 13, fig. 69, 70, 71.
2. Jansen, *Ibid.*, p. 389 et pl. 18, fig. 249.
3. Sotheby, *Typographia*, pl. F, M, R, T, W, Y (7 variétés).
4. Voy. ci-dessus *Gazette*, p. 234.
5. Archives du palais Soubise L L, f° 751 et tout le cours du registre.
6. Dans Jansen, t. I, p. 384, pl. 13, n° 90.
7. T. I, p. 390, pl. 18, n° 238.
8. Pl. P, fig. 52.
9. Pl. F, fig. 22. Voy. en outre pl. G, M, R, W, Y; en tout 10 variétés.
10. Voy. Cochet, *le Tombeau de Childéric*, etc. 1859, in-8, p. 295 et suiv.
11. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 114.
12. *Ibid.*, pl. R, fig. 1 et *passim*.

la Haye, en 1374[1]. Il reparaît de même au siècle suivant en France[2] dans les incunables[3].

La tête de bœuf, d'après Breitkopf, aurait signalé, dès l'an 1312, le papier fabriqué à Nuremberg. Nous reproduisons la figure invraisemblable de cet auteur (n° 73), en avertissant le lecteur que cette figure diffère essentiellement de l'original quant aux proportions, très-réduites par Breitkopf [4], et à coup sûr aussi pour le dessin même. M. le baron de La Fons-Mélicoq a observé la tête de bœuf, dans le papier du nord de la France, sous les dates de 1340, 1369, 1373, 1444, 1501. Elle se montre sous cette forme : (n° 74), en 1354, dans les comptes de La Haye[5]. Notre figure n° 24, assez analogue au n° 74, est le filigrane courant de la chronique normande de Pierre Cochon, écrite à Rouen vers 1400. Nous abordons ensuite une série moins barbare. J'ai calqué le n° 75 sur un titre appartenant à M. Ferdinand de Lasteyrie, qui remonte aux premières années du XVe siècle. On trouve la tête de bœuf dans le papier à l'usage de Charles VII, roi de France, en 1445[6]. Le fragment (n° 76) provient d'un autographe des plus précieux, faisant partie du riche cabinet de M. Chambry. C'est une lettre originale d'Agnès Sorel à sa bonne amie mademoiselle de Belleville, de Rasilly-lez-Chinon, « ce viij^e septembre », sans date d'année (vers 1446)[7]. Le n° 27 est de la même époque. Il marque, très-visiblement, le papier du registre PP 1339 à la direction générale des archives, comptes de René d'Anjou, roi de Sicile, qui commencent en 1447. Suivent quelques variétés d'une date postérieure. N° 26, manuscrit 9669, 2, 2, écrit en France, vers 1460. N° 25, manuscrit de ma bibliothèque, vers 1465. N° 28, même époque, manuscrit 9676, 2, a, feuille de garde. Des variétés infinies viennent ensuite, qui se trouvent dans les incunables des deux genres, chez Valdener, chez Caxton, etc., etc. Il suffit, pour les considérer, d'ouvrir les ouvrages tant de fois cités dans les lignes qui précèdent.

Les Armes de Troyes en Champagne. — M. de Mélicoq mentionne une « *riesme* (rame) *de pappier de Troyes* en 1463, » et nous avons dit que la papeterie de cette ville existait dès le XIVe siècle. Le n° 77 se voit dans

1. Sotheby, t. III, p. 115, fig. 1.

2. Filigrane du bœuf entier: Acte du 22 octobre 1448, dans le collection Legrand, t. IV, pièce 22; autre, de l'an 1453, *ibid.*, pièce 26; autre, de 1463; *ibid.*, pièce 51.

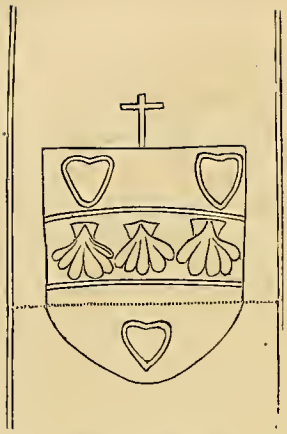
3. Jansen, t. I, pl. 13, fig. 95; pl. 14, fig. 109; pl. 19, fig. 261. Sotheby, *Typographia*, pl. V et Z; 3 variétés.

4. Planche XIV, fig. 2; texte, p. 110.

5. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 47, fig. 1.

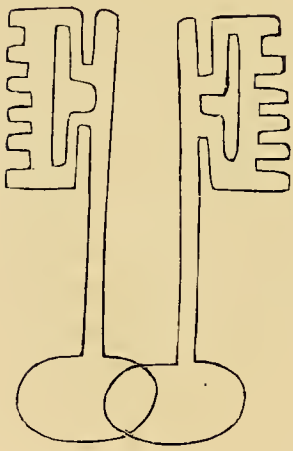
6. Manuscrits Legrand, t. IV, pièce 6.

7. Voy. *Agnès Sorel*, etc. Paris, Dumoulin, 1855, in-8, page 18.



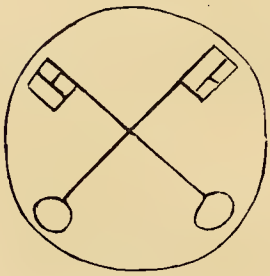
N° 80, écrit en 1575.

N° 81, vers 1460.

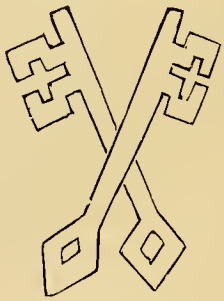


N° 82, vers 1466.

N° 83, 1373.

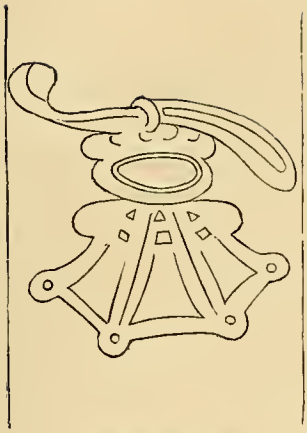


N° 84, 1410.

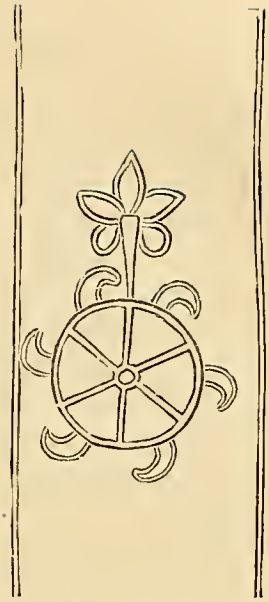


N° 85, 1440.

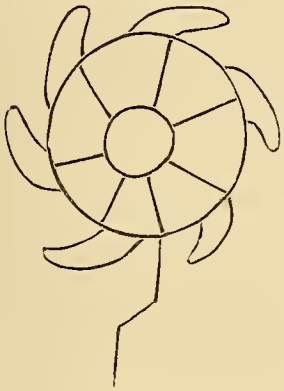
FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.



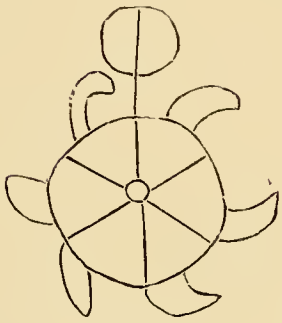
No 86, vers 1465.



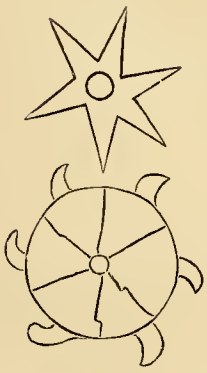
No 87, vers 1487.



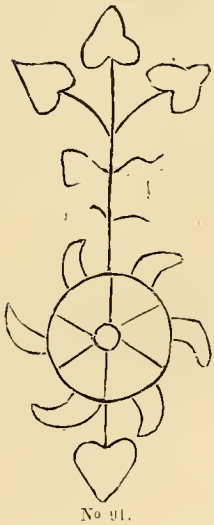
No 88, 1428.



No 89, vers 1475.



No 90, vers 1480.



No 91.

FILIGRANES DE PAPIER DE DIVERS SIÈCLES.

une lettre originale, signature autographe de Louis XI, datée de Montils-lez-Tours 1468 [1]. Ce même filigrane se remarque, fatigué et usé (n° 78), dans un exemplaire de la *Biblia pauperum* [2]. M. Sotheby observe que cette marque se présente tantôt sans croix (n° 79), comme dans *l'Apocalypse* [3]; tantôt avec une croix placée au-dessus de l'écu (*Biblia pauperum*), ainsi que le montre notre n° 77 ; et tantôt avec deux croix, chez Caxton, l'une au-dessus et l'autre au-dessous de l'écu. Avec ou sans croix, les armes de Troyes marquent le papier de Valdener; elles se retrouvent à La Haye, à Utrecht, à Gouda, à Louvain, à Cologne, parmi les incunables du xve siècle [4].

Armes de Jacques Cœur. — Voici encore une marque dont l'origine française ne saurait être contestée. Jacques Cœur, l'habile et infortuné surintendant, trouva la ruine, le désespoir et l'exil pour prix des signalés et impérissables services qu'il rendit à l'industrie, au commerce de la France et à la richesse publique. *Jacques Cœur* fut anobli en 1440, afin qu'il pût entrer à la cour. Le hérault *Berry*, son compatriote, lui donna ces armes : d'azur à la fasce d'or, chargée de trois coquilles de *Saint-Jacques* de sable (noir), à trois *cœurs* de gueules ou au naturel (rouge). Sa fière devise, toute française aussi, se lit encore à Bourges, sur le balcon à jour de sa maison historique :

A *cœurs* vaillans riens impossible.

Jacques Cœur, maître des monnaies, avait ouvert des exploitations de mines. Son hôtel, à Bourges, était un vaste entrepôt, où l'argentier du roi, fournisseur de tout le matériel et garde-meubles de la couronne, avait en provision les merveilles industrielles et mobilières des deux mondes. Il y réunissait spécialement les produits les plus riches et les plus précieux de l'industrie, ainsi que de l'art national. Les textes du temps et les historiens de ce grand financier ne nous avaient pas appris jusqu'ici que Jacques Cœur eût possédé de papeterie. Le filigrane n° 80 me paraît jeter [5] sur cette question une lumière nouvelle. Les armes de Jacques Cœur, surmontées d'une petite croix, se distinguent très-clairement dans une

1. Manuscrit Legrand, t. IV, pièce 76. Le filigrane se voit mieux dans une pièce voisine, même année ; *ibid.*, pièce 74.

2. Sotheby, *Principia*, t. III, pl. E.

3. *Ibid*, pl. Q^A, fig. 4.

4. Sotheby, *Typographia*, pl. I, K, Q, X, Z ; 13 variétés. *Principia*, t. III, p. 40 et *passim*.

5. Le 3e cœur de la pointe manque, à cause de la coupure du papier, mais cette restitution me paraît d'une certitude évidente.

pièce, sur papier, provenant d'archives anciennes de Bourges. L'original[1] paraît être la copie, exécutée à Bourges, par les élus[2], d'une circulaire royale adressée à tous les bureaux d'élections du royaume, au nom de Charles VIII, roi de France. « Donnée, y est-il dit, à Saint-Germain-en-Laye, le vij^e jour de mars » sans date d'année ; probablement 1493. Jacques Cœur, arrêté en 1451, expatrié en 1453, mourut en 1461. La brisure ou croix qui surmonte l'écu, pourrait indiquer un moule renouvelé[3]. Par ces motifs, je considère ce papier comme ayant été fabriqué dans une papeterie fondée par Jacques Cœur, soit de son vivant, soit du vivant de ses héritiers.

Le Pape. — Il est représenté (n° 81) le front ceint de la mitre ornée du triple règne, assis *in cathedrâ*, bénissant d'une main et tenant de l'autre la clef du ciel ou de saint Pierre. Ce type nous est acquis d'un manuscrit de Baluze 10319, 3, fonds français du roi, f°s 141 et 142. Le volume contient un recueil de pièces qui paraît avoir été écrit vers 1460, dans les États de Bourgogne. Mais le papier pourrait bien venir d'Avignon ou d'Italie. On retrouve le filigrane du Pape à Cologne, chez Caxton, et autres imprimeurs d'incunables[4]. Les images qui en ont été publiées jusqu'ici sont généralement très-confuses et diffèrent de notre n° 81.

Les Clefs. — Il convient, je crois, d'associer ce symbole au précédent, quant à son origine. Le type que nous reproduisons (n° 82) nous est fourni par le même manuscrit (f°s 240 à 243) que l'effigie n° 81. Peut-être cependant le même signe ou emblème a-t-il été créé, en divers pays, isolément et avec des significations différentes. La clef simple (n° 83) existe dans les comptes des *Comtes de Blois* à La Haye, commençant en 1373[5]. Les deux clefs croisées, entourées d'un cercle, se trouvent aussi (n° 84) aux archives de La Haye en 1410[6]. Courtes et lourdes, très-gothiques, les deux clefs croisées reparaissent encore (n° 85) à La Haye, en 1440[7].

1. Je dois la communication de cette pièce aussi importante pour le contenu que pour le filigrane, à l'obligeance de mon confrère en archéologie M. le baron de Girardot, de Bourges.

2. Préposés à l'assiette des impôts ou taille.

3. Il est fort possible aussi que cette croix soit purement et positivement le signe de la chrétienté. Il peut encore avoir été ajouté par un des fils ou héritiers ecclésiastiques de Jacques Cœur.

4. La Serna, pl. 2, fig. 45. Janson, t. I, pl. 17, fig. 210. Sotheby, *Typographia*, pl. B, K, Q, Z, A^A ; 6 variétés; *Principia*, Q^B, fig. 44.

5. Sotheby, *Principia*, t. III, p. 55 et 56.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

Puis nous retrouvons le type n° 82 ou ses analogues à Augsbourg, à Cologne, chez Valdener, chez Caxton et les autres[1].

Le Heaume. — Cette figure (n° 86) provient d'un manuscrit de ma bibliothèque, écrit vers 1465. Je crois y voir un heaume, de forme aplatie, surmonté d'un double flocard ; le gorgerin et le pectoral soudés avec le pot de la tête. Mais je n'insiste pas sur l'attribution que je donne à cette effigie, unique jusqu'à ce jour, ou du moins que je ne connais point ailleurs.

La Roue de Sainte-Catherine. — On appelle de ce nom l'instrument de supplice qui figure traditionnellement dans la représentation de sainte Catherine, martyre. C'est une roue hérissée de crochets de fer. Le type n° 87 provient d'une lettre écrite vers 1487, et qui nous a été également communiquée par M. de Girardot. Primitivement, on la trouve sous la forme n° 88. M. Sotheby, à qui nous faisons ce nouvel emprunt, l'a reproduite ainsi d'après les comptes de La Haye, datés de 1428[2]. Un appendice, placé au bas de la roue, ressemble à une manivelle propre à la faire tourner. Le n° 89 commence à se décorer d'un appendice tout autre. Il est tiré d'un incunable sans date[3]. Le n° 90, orné d'une étoile, se trouve chez Caxton vers 1480. Notre type, plus fleuri, n° 87, se place ici chronologiquement dans cette série de transformations : on dirait une imitation du n° 90. Enfin la roue de Sainte-Catherine se noie pour ainsi dire, ou se perd (n° 91) dans une floraison flamboyante. Ce dernier spécimen nous est fourni par un *warrant* original, signé de la main d'Henri VIII, roi d'Angleterre en 1510[4].

IV

CONCLUSION

Nous n'étendrons pas plus loin, du moins dans cette direction spéciale, nos observations sur l'histoire et les filigranes du papier.

1. La Serna, pl. 1, fig. 13; pl. 2, fig. 38. Jansen, t. I, p. 371, pl. 12, fig. 17, 47; pl. 14, fig. 110 ; pl. 15, fig. 158 ; pl. 17, fig. 221. Sotheby, *Typographia*, pl. C, G, A^A ; 3 variétés ; *Principia*, pl. E, M, P, Q, R^B.

2. *Principia*, p. 53, fig. 1.

3. *Ibid*, pl. M, fig. 9.

4. *Ibidem*, p. 53, fig. 2. — On trouve la roue de Sainte-Catherine en France à la date de 1465 : manuscrits Legrand, t. IV, pièces 58, et plus tard pièce 84, etc.; dans les incunables, Sotheby, *Typographia*, pl. Q; Wynkin de Worde, à Londres, en 1495. Cette marque a été très-usitée au XVIe siècle. (*Principia*, p. 53.)

Nous ne nous dissimulons pas ce que les recherches précédentes ont pu offrir d'aride, à plus d'un, parmi nos lecteurs. Mais le public d'élite auquel s'adresse la *Gazette des Beaux-Arts*, n'est pas seulement apte, nous en sommes convaincu, à goûter les descriptions élégantes et les développements gracieux. Des recherches sérieuses, même savantes, ayant trait à l'histoire de l'*art* ou à la *curiosité*, offertes dans des proportions mesurées, peuvent trouver, nous en avons le ferme espoir, auprès de nos lecteurs, un accueil généralement favorable, et même une attention soutenue chez quelques amateurs studieux.

A certain point de vue, l'histoire des filigranes présente un intérêt véritablement général, en ce sens que cet intérêt ne se borne pas à un seul pays et qu'il se rattache à une matière assez étendue.

Essayons, pour terminer, de résumer en quelques mots les principaux résultats que nous nous sommes proposé d'atteindre dans le cours de cette étude.

L'histoire du papier se lie à l'histoire de l'art d'une manière sensible, puisque le papier a servi, presque de tout temps, comme substance première, au dessin et à la gravure. L'amateur de dessins et d'estampes cherchera volontiers à se rendre un compte éclairé de ce papier, envisagé, d'une part, comme matière industrielle, préparée pour recevoir les traits que l'artiste y dépose. Sous un second rapport, il lui importe d'étudier, en quelque sorte archéologiquement, la même substance, pour en reconnaître l'âge ou la date. Par ce moyen, en effet, et souvent par cet unique moyen, il pourra classer chronologiquement le maître inconnu, anonyme, dont l'œuvre ou la relique est, comme une énigme, entre ses mains.

La question des *filigranes* nous a attiré vers elle avec une apparence d'opportunité séduisante. Au milieu de ces *figures*, l'illusion était jusqu'à un certain point permise, et nous nous sommes cru toujours sur le domaine de l'art. C'est ainsi, néanmoins, et nous le confessons humblement, qu'une notice technologique a dégénéré, sous notre plume, en mémoire d'érudition.

Quoi qu'il en soit, nous avons dit au lecteur où en est cette question historique, qui se débat, comme on voit, entre tous les pays de l'Europe. Les historiens du papier ont été en même temps ceux de l'imprimerie et de la gravure, ces deux nobles filles du monde moderne. Ils ont interrogé les filigranes pour donner un état civil aux œuvres problématiques du burin et de la presse. Je crois avoir montré ce que leurs inductions laissent à désirer, à cause de la faiblesse critique des observations
ces inductions sont fondées. Ainsi, par exemple, la fleur de lis de France, les armes d'Orléans, celles de Lille, celles de Troyes, celles de Jacques

Cœur, et autres figures essentiellement françaises, se retrouvent parfois, du sud au nord de l'Europe, dans le papier des plus anciens imprimés, et probablement aussi, des plus anciennes estampes. Ces figures, cependant, sont passées en quelque sorte inaperçues, ou du moins inconnues, sous les yeux de ces historiens.

La gloire d'avoir inventé l'imprimerie a été disputée jusqu'ici, entre la Hollande et l'Allemagne. Pour ce qui touche la gravure, le débat a pour tenants, d'un côté, l'Allemagne, et de l'autre, l'Italie. Dans ce double litige, la France, jusqu'à ce jour, s'est regardée elle-même comme étant hors de cause ou désintéressée de toute prétention. On a vu, cependant, que la suite des *neuf preux*, présentée à Charles VII par son héraut, Berry, vers 1454, est une œuvre qui porte avec elle, outre sa date, la langue et les autres signes de la nationalité française[1]. Or, cette œuvre appartient à la fois à la gravure et à l'imprimerie.

Je n'insiste pas, au surplus, sur ce fait spécial, pour en tirer positivement des inductions trop rigoureuses ou trop absolues. La valeur principale de ce fait consiste, loin de là, selon moi, à montrer seulement que ce grand procès n'est point encore jugé. Tout n'a point été dit, n'a point été vu, sur cette matière, et la France, à ce qu'il semble, n'est pas absolument désintéressée dans la question.

Pour étudier la valeur historique des filigranes, nous croyons avoir indiqué une méthode plus exacte et plus sûre que celle dont on a fait usage antérieurement. Tout amateur, tout possesseur d'ancien papier, peut entrer dans cette voie et multiplier ses observations. Le champ de ces investigations est immense et presque infini. Ces remarques, ces figures en se multipliant, s'éclairent, s'expliquent et se contrôlent les unes par les autres. L'intérêt qu'offre cette étude, s'étend et se justifie proportionnellement avec les notions acquises.

C'est ainsi que la lumière pourra se faire un jour sur des régions importantes de l'art et de son histoire, demeurées jusqu'à présent si obscures.

A. VALLET-VIRIVILLE.

1. Voir l'article de M. Jules Renouvier sur les *Origines de la gravure en France*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1859.

NOUVELLES ÉTUDES DE PERSPECTIVE

PAR M. J. ADHÉMAR [1]

« J'aurai fini ici dans dix jours (écrivait, en 1506, Albert Durer à son ami l'*honorable et sage Wilibald Pirkheimer, citoyen de Nuremberg*) après quoi j'irai à Bologne à cheval pour affaire d'art, et pour apprendre la *perspective secrète* que l'on veut m'y enseigner. En huit ou dix jours, je serai de retour à Venise et après je partirai par le prochain messager. »

Je ne sais quelle était cette *perspective secrète* qu'Albert Durer se faisait fort d'apprendre en si peu de temps; mais M. J. Adhémar vient de publier des *Études supplémentaires* à son *Traité de perspective*, lesquelles démontrent qu'il n'en doit exister qu'une, la *perspective exacte*. Chacun sait que depuis bien des années, M. J. Adhémar professe, parallèlement à l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, un cours par lequel ont passé tous les architectes de notre époque. Nous ne saurions donner une meilleure idée de l'excellence de ses théories et de l'affabilité de son enseignement, qu'en disant qu'il a aujourd'hui dans ses cours les petits-fils de ses premiers élèves, et qu'il *prépare* ainsi la troisième génération.

Pour mettre sous les yeux de nos lecteurs, quelques extraits des notes qu'il vient d'ajouter à la dernière édition de son *Traité*, nous avons choisi les passages qui pouvaient être isolés sans nuire au développement de sa pensée. Nous aurions désiré souvent les donner plus étendus, nous aurions surtout voulu pouvoir y joindre quelques-unes des planches qui l'accompagnent, et qui achèvent, pour les yeux, la démonstration commencée par le raisonnement; mais ces planches sont d'un format qui dépasse celui de la Gazette, et nous devons une fois pour toutes, renvoyer le lecteur au livre lui-même.

1. Paris, Lacroix-Comon et Baudry, 1859. Les extraits que nous donnons ici sont tirés des *Études supplémentaires*, formant un complément à la 2e édition du *Traité de perspective*, et qui, réunis en petite brochure, n'ont été distribués qu'à quelques amis de l'auteur.

LA PERSPECTIVE SAVANTE ET LA PERSPECTIVE PITTORESQUE

Les *Études supplémentaires* s'ouvrent par une vive polémique avec M. Delécluze; mais s'il est vrai que l'éminent et respectable critique du *Journal des Débats* avait avancé une opinion quelque peu hérétique en matière de *perspective savante*, nous devons cependant faire observer au lecteur que le système de M. Adhémar est peut-être à son tour un peu trop absolu au point de vue de la *perspective pittoresque*.

« En commençant la revue du Salon, écrivait M. Delécluze, dans le feuilleton des « *Débats* du 13 mai 1859, nous avons signalé la dimension excessive de certains tableaux, « non-seulement en raison de l'importance très-secondaire de quelques sujets, mais « relativement aux lois de l'optique. Il serait bien à désirer qu'un artiste, versé dans la « science de la perspective, en fît un *traité vraiment pittoresque*. Dans tous les livres où « cette science est traitée, on part de principes abstraits, *par conséquent conventionnels*. « Ainsi, la ligne d'horizon, toujours courbe dans la nature, puisqu'elle n'est qu'un « *segment* du cercle de la terre, est constamment figurée, dans les traités de *perspective* « *savante*, par une ligne droite tirée rigoureusement à la règle. En outre les lignes per- « pendiculaires à l'horizon qui est courbe, tendant au centre de la terre, sont considé- « rées par la *science* comme parallèles. Pour reconnaître combien l'application de ces « principes abstraits est *antipittoresque*, on n'a qu'à comparer le dessin d'un monument, « fait par un artiste dont *l'œil est juste* et *la main obéissante*, avec la reproduction du même « édifice obtenue par les *moyens scientifiques* employés ordinairement par les architectes.

« En effet, à l'aide de la *perspective savante*, on peut, sans s'éloigner beaucoup d'un « objet, en donner un aspect, mais qui présentera des anamorphoses épouvantables; « tandis qu'en obéissant à la *perspective pittoresque*, forcé que l'on sera de tenir compte de « la portée de la vue et du cercle de vision dans lequel cet organe peut saisir facilement « la forme caractéristique des objets, on obtiendra des aspects sous lesquels la chose re- « présentée sera aussi peu déformée que possible, résultat des plus importants pour l'art. »

M. Delécluze occupe une place trop élevée parmi les hommes qui se sont donné la mission de juger les artistes, pour qu'il soit permis de laisser passer sans réponse les erreurs accumulées dans les lignes précédentes.

D'abord, le mot de *perspective savante*, mis à chaque instant en opposition avec la *perspective pittoresque*, indique assez le peu d'estime que M. Delécluze paraît professer pour la première de ces deux méthodes. J'aurais désiré cependant qu'il nous eût donné, avant tout, une bonne définition de ce qu'il entend par perspective pittoresque. Mais je soupçonne qu'il n'emploie cette expression, dans le cas actuel, que pour indiquer la perspective *qui n'est pas savante*. Je crois cependant que M. Delécluze aurait mieux fait comprendre sa pensée en distinguant les deux sortes de perspectives dont il a voulu parler, par les mots de *perspective géométrique* et de *perspective artistique;* ou, s'il le préfère, *perspective des géomètres* et *perspective des peintres*.

J'ajouterai cependant que je laisse à M. Delécluze toute la responsabilité de cette distinction; car, pour moi, je ne connais qu'une seule espèce de perspective, c'est la *perspective exacte*.

Les principes *théoriques et abstraits* donnés par les géomètres sont rigoureusement exacts et par conséquent ne sont pas *conventionnels*, car il n'y a pas de convention dans la géométrie; mais ces principes ont été adoptés par des théoriciens, par des hommes qui, n'étant pas artistes, n'avaient aucune idée des conditions nécessaires pour obtenir de bons résultats.

Il ne faut donc pas accuser la *géométrie*. Il faut seulement accuser ceux qui ne savent pas s'en servir : la seule différence, c'est que les géomètres s'en servent maladroitement, parce qu'ils n'ont pas le sentiment artistique; et que les artistes ne s'en servent pas du tout, parce que, ne la comprenant pas, ils ne peuvent soupçonner combien elle leur serait utile.

M. Delécluze n'est pas heureux dans le choix des moyens qu'il propose pour obtenir une *perspective pittoresque*. Ainsi il dit que la ligne d'horizon est toujours courbe dans la nature, puisqu'elle n'est qu'un *segment* du cercle de la terre; et partant de là, il reproche à la *perspective savante* de figurer cette ligne par une droite rigoureusement tirée à la règle.

On sait en effet que l'horizon réel est un *arc du cercle* suivant lequel la surface du globe est touchée par un cône dont le sommet serait situé dans l'œil du spectateur. On sait de plus que la perspective de cet arc de cercle est un *arc d'hyperbole;* mais ce n'est pas là un motif pour donner de la courbure à la ligne d'horizon d'un tableau.

En effet, je ferai d'abord remarquer qu'il ne peut être question ici des paysages dans lesquels l'horizon réel est ondulé suivant la silhouette des terrains, montagnes ou collines, qui bornent la vue. C'est donc seulement dans les sujets maritimes que la ligne d'*horizon réel* est figurée sur le tableau. Or, ici, je suis fort embarrassé; car, pour démontrer ce que je vais dire il faudrait employer la géométrie, et M. Delécluze a une si grande aversion pour cette science que, si j'en dis un seul mot, il ne m'écoutera plus. Je me contenterai donc, pour le moment, de donner le résultat du calcul que tout le monde peut faire *sans être savant*. Il suffit, pour cela, de connaître un peu de géométrie élémentaire.

Si, pour faire un tableau de marine, on suppose que le spectateur est sur une dune ou sur une falaise, élevée de 60 *mètres* au-dessus du niveau de la mer, ce qui est à peu près la hauteur des tours de Notre-Dame, la ligne d'horizon sur ce tableau sera une courbe dont la flèche ne serait que $\frac{1}{6000}$ de sa longueur, en supposant le spectateur éloigné, comme le veut M. Delécluze, d'une quantité égale à trois fois la largeur du cadre.

Ainsi, sur un tableau qui aurait 6 *mètres* de largeur, la flèche ne sera que de $\frac{6^m}{6000} = 0^m,001 = 1$ *millimètre*, ce qui serait à peu près l'épaisseur du crayon. Or, en supposant que l'on parvînt à tracer une semblable courbe sur une toile de 6 *mètres* de large, je ne sais pas si le tableau serait beaucoup plus *pittoresque*.

Je serais curieux de connaître l'artiste assez sûr de son *coup d'œil* et de l'*obéissance de sa main*, pour rendre appréciable une courbure aussi microscopique; et, dans tous les cas, je demanderai encore ce que cela pourrait ajouter de pittoresque à un tableau.

Parlons sérieusement et convenons, que s'il était vrai, comme certains artistes le prétendent, que la géométrie fût capable de refroidir l'imagination, il y a des cas où elle pourrait en régler les écarts.

PEINTURE PITTORESQUE

Le Dictionnaire de l'Académie, comme au reste tous les dictionnaires

qui existent, n'a pu donner qu'une très-imparfaite définition du mot pittoresque, en ne s'attachant qu'à l'explication du mot, qui signifie *chose propre à être peinte*, mais M. Adhémar est tombé dans l'excès contraire en ne cherchant que l'explication de l'ensemble des idées que ce mot éveille aujourd'hui. Tout est *propre à être peint*, et tout n'est pas pittoresque, pour être *sale, vieux et repoussant*. Le *pittoresque dans l'art*, c'est, croyons-nous, cette convention que l'artiste introduit dans la réalité pour l'animer et pour adoucir ce qu'elle a de trop absolu. L'art ne s'adresse pas seulement à la raison, il doit en même temps (quelques-uns même disent avant tout) charmer nos yeux, et ne parler à l'esprit que le langage de la grâce. De là ces plis qu'agitent à l'aventure des coups de vent complaisants, ces reflets ardents qui réchauffent les ombres dans les tableaux des coloristes; ces mouvements impossibles, ces poses tourmentées que s'imposent les figures décoratives pour tenir dans un espace donné, mais de là aussi toute la puissance de cette nature conventionnelle sur l'imagination et les sens.

Le mot pittoresque est si souvent employé dans le langage artistique, et dans des circonstances si différentes, qu'il ne sera peut-être pas inutile de chercher à en déterminer le sens. Nous avons vu dans l'article qui précède, que M. Delécluze fait consister le pittoresque dans la courbure de l'horizon...

Le Dictionnaire de l'Académie dit que le mot PITTORESQUE signifie *ce qui est d'un grand effet en peinture, ce qui est propre à être peint*. Cette définition me paraît encore un peu vague. Quelques personnes donnent le nom de pittoresque aux objets vieux et repoussants; pour elles, Chodruc Duclos a cessé d'être pittoresque lorsqu'il s'est décidé à remplacer les guenilles qu'il étalait si fièrement dans les galeries du Palais-Royal par un vêtement plus présentable.

Les jeunes filles à la fontaine dans le tableau des Cervarolles de M. Hébert, sont pittoresques, parce qu'elles ont les pieds nus et qu'elles sont couvertes de haillons au lieu de porter des robes de soie et des bottines de velours. Si c'est là ce que l'on entend par pittoresque, je le veux bien; cependant, si le peintre avait éloigné l'escalier, et qu'il eût laissé quelque espace entre les premières marches et le plan du tableau, cela serait beaucoup mieux comme perspective, les deux jeunes filles vues de face n'auraient pas l'air de descendre dans la salle d'exposition, et le pittoresque n'y aurait rien perdu.

Les peintres font de nombreuses études de figures humaines et de paysages, pourquoi ne font-ils pas des études d'architecture? Il ne faut pas effrayer les élèves, mais il ne faut pas les tromper; il ne faut pas leur faire croire qu'ils peuvent étudier la perspective sans savoir un peu de géométrie. Celui qui n'en comprend pas les premiers éléments sera presque toujours égaré par son imagination.

Les jeunes peintres, abusés par des camarades aussi peu expérimentés qu'eux, disent souvent qu'ils réussiront mieux en opérant *de sentiment*, ce qui ne signifie absolument rien. En effet, opérer de sentiment, c'est se passer des principes; mais, pour savoir dans quel cas et comment on peut suppléer à l'application des principes, il faut les connaître. Je comprends un peintre habile, qui a souvent observé la nature, qui, en comparant de

nombreux objets, a reconnu les variations diverses produites par le déplacement du spectateur ou de la lumière, et s'est fait ainsi une théorie particulière; dans ce cas, il applique les principes sans s'en douter, et la seule différence, c'est que pour arriver à ce résultat, il a dû consacrer un grand nombre d'années à l'observation, tandis que quelques mois d'études géométriques lui auraient suffi. Mais l'élève qui n'a encore rien vu que son modèle d'atelier, qui n'a rien comparé, rien observé, et qui veut faire du sentiment, ne fait souvent que des sottises.

LES PEINTRES

Nous ne saurions trop insister sur l'excellent esprit qui a dicté à M. J. Adhémar, le paragraphe qui va suivre. Le savant et spirituel professeur répond ici, par des arguments sans réplique, à des sophismes trop complaisamment adoptés dans la plupart des ateliers.

En 1832 ou 1833, je rencontrai M. Girard, qui était alors professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts, et qui venait d'assister au jugement du concours pour la classe des peintres. Je lui demandai s'il était satisfait du résultat, si la lutte avait été sérieuse, et si les concurrents étaient nombreux?

Voici exactement ce qu'il me répondit :

Ils étaient UN... *et il n'a rien fait.*

Non-seulement les peintres n'étudient pas la perspective, mais beaucoup d'entre eux n'en comprennent pas l'utilité. Pour le peintre d'histoire, la chose essentielle, c'est le personnage, c'est l'attitude, c'est la physionomie, l'expression des sentiments, la disposition des groupes. Pour le peintre de paysage, c'est le feuillage, ce sont les arbres, les rochers, la terre, l'atmosphère. Pour eux tous, l'architecture n'est qu'un accessoire, un hors d'œuvre qu'ils voudraient pouvoir supprimer, que par conséquent ils évitent, parce qu'ils ne sont pas suffisamment exercés à l'emploi de la règle et du compas.

Chacun n'estime que ce qui a quelque rapport avec le genre de peinture qu'il a adopté; il ne suppose pas que des études plus sérieuses puissent étendre les limites entre lesquelles il emprisonne son talent.

Je pourrais citer un peintre qui détournait ses élèves de l'étude de la perspective, en prétendant qu'après avoir reçu cinq ou six leçons, il en savait assez. Il est vrai qu'il n'a jamais mis dans ses tableaux autre chose qu'un tronc d'arbre, une vache et un gros rocher.

Je tiens d'un des meilleurs élèves de David que, sur un dessin d'architecture, son maître ne voyait que du noir et du blanc, et que toutes ces lignes combinées n'avaient pour lui aucune signification. Or, quand les professeurs s'expriment ainsi, il n'est pas étonnant que les élèves éprouvent une si grande aversion pour les études géométriques.

Il serait cependant à souhaiter que les peintres pussent tracer eux-mêmes la perspective de leurs tableaux. Il y aurait beaucoup plus d'ensemble dans leurs compositions; leurs esquisses ou croquis préparatoires sont souvent inexécutables par le défaut de proportion entre les personnages et les détails d'architecture presque toujours mal indiqués. Je crois donc que les jeunes peintres gagneraient beaucoup de temps s'ils consacraient d'abord cinq ou six mois à l'étude de la géométrie, et une année chez un bon professeur d'architecture. Ils n'auraient pas besoin de savoir beaucoup de géométrie; les lignes proportionnelles, les figures semblables, la définition des figures planes et des corps

simples, les premiers éléments de la géométrie descriptive leur suffiraient pour qu'ils pussent comprendre parfaitement la théorie des ombres, de la lumière et la perspective.

Les projections obliques leur donneraient un sentiment exact du raccourci, qui n'est autre chose que la perspective du corps humain. En effet, il ne suffit pas d'acquérir *l'obéissance de la main*, il faut encore posséder *la sûreté du coup d'œil;* or, on ne dessine bien que ce que l'on voit bien, et l'on ne voit bien que ce que l'on comprend bien.

Si un élève peintre avait fait quelques études géométriques sur les projections des objets inclinés, il comprendrait bien mieux le modèle vivant qu'il aurait devant lui, il apprécierait avec plus d'exactitude la courbure des lignes ainsi que la hauteur des points principaux ; il saurait pourquoi, par suite des mouvements du corps humain, il y a des points qui montent tandis que d'autres s'abaissent. Connaissant les causes de tous ces déplacements, il ne se laisserait plus égarer par son imagination, et ne confondrait pas le *trop court* avec le *raccourci,* comme le font presque tous ceux qui commencent à copier le modèle.

Ces idées ne sont pas nouvelles, elles ont été développées dès le XVIe siècle par Jean Cousin, dans un excellent ouvrage qui est malheureusement inconnu ou incompris de la plupart des peintres modernes. Mais si l'on parle de ces études aux artistes, ils lèveront les épaules, ils demanderont si l'on se moque d'eux et si l'on croit qu'ils vont prendre un compas pour dessiner les figures de leur tableau, etc. On pourrait leur répondre ce que j'ai dit bien des fois : qu'il ne s'agit pas d'employer le compas pour peindre ou pour dessiner, mais qu'il serait bon de l'employer un peu plus souvent pour *étudier;* que ces études n'ont pas pour but d'apprendre à dessiner, mais d'apprendre à *regarder;* qu'il est absurde, enfin, de placer un modèle dans un atelier avant d'avoir *fait comprendre* aux élèves ce que c'est que le raccourci, et pourquoi certaines lignes, en se déplaçant, prennent de la courbure dans un sens plutôt que dans un autre; pourquoi la courbure des unes augmente tandis que la courbure des autres diminue.

Au surplus, je dis tout cela pour l'acquit de ma conscience, car je suis bien certain d'avance que les peintres n'en tiendront aucun compte.

LES ARCHITECTES

Les jeunes architectes étudient la perspective plus sérieusement que les peintres, et malgré cela, il y en a très-peu qui soient familiarisés avec la pratique de cette science; ce qui provient, je crois, de la méthode adoptée pour les concours à l'École des Beaux-Arts.

Ainsi les élèves, après avoir suivi le cours de perspective, pour lequel ils ont dû exécuter un certain nombre d'épures, se présentent à l'école le jour désigné pour le concours et se réunissent dans une salle, où on leur distribue un programme lithographié contenant les plans, coupes et détails du monument, sur lesquels le professeur a *indiqué lui-même* la position du spectateur, l'angle optique, le plan du tableau et la hauteur de l'horizon. L'élève doit alors tracer la perspective d'après ces données.

Tout cela serait fort bien si les élèves n'en restaient pas là; mais, pour la plupart d'entre eux, le but n'est pas de savoir la perspective, c'est d'obtenir la médaille ou la mention qui leur est nécessaire pour entrer en première classe; et lorsqu'ils ont atteint l'objet de leur désir, ils abandonnent complétement l'étude de la perspective et oublient en peu de temps ce qu'ils ont appris. Or, je crois que l'on pourrait obtenir de meilleurs résultats par les moyens suivants :

Après avoir réuni les élèves dans la salle des concours, on distribuerait à chacun

d'eux un programme lithographié contenant les plans, coupes et détails du monument qu'il s'agirait de mettre en perspective. L'élève *choisirait lui-même* la position du spectateur, l'angle optique, la place du tableau et la hauteur de l'horizon. Puis, il exécuterait séance tenante, et s'il est assez habile, sans le secours du compas, une esquisse ou aquarelle exprimant le plus exactement possible la vue du monument, suivant la place *adoptée par lui*, pour le spectateur.

Cette première étude ne pouvant être faite que par ceux qui seraient d'une certaine force, permettrait d'apprécier le mérite des élèves avec plus d'exactitude que les épures incomplètes exécutées en une seule séance, d'après les données choisies par le professeur. Mais cela n'est pas tout. Après un premier jugement sur l'esquisse dont nous venons de parler, l'élève, pendant quinze jours ou trois semaines, chez lui ou chez son professeur, exécuterait à son aise deux perspectives; savoir, une grande épure au trait, contenant toutes les lignes d'opération nécessaires pour mettre parfaitement en évidence l'application des principes; puis, une aquarelle, lavée de manière à produire l'effet le plus satisfaisant.

On pourrait en outre exiger pour chaque concours d'architecture, une ou deux aquarelles contenant les perspectives, à des points de vue différents, du monument demandé par le programme.

DISTANCE DU SPECTATEUR AU TABLEAU

Si l'on observe les personnes qui regardent un tableau, de manière à en bien voir l'ensemble, on remarquera qu'elles se placent presque toutes à une distance égale à peu près à *une fois et demie* la largeur du cadre. S'il s'agit d'une gravure ou d'un dessin, elles le prendront dans la main, puis elles éloigneront ou rapprocheront ce dessin de l'œil, jusqu'à ce que la vision ait lieu d'une manière bien nette; et presque toutes placeront l'œil à peu près à *une fois et demie* la largeur du dessin. Il est bien entendu que je ne parle ici que des vues ordinaires, et que cela n'est pas applicable aux myopes, qui doivent renoncer à voir dans leur ensemble les tableaux et les dessins de grandes dimensions.

Les myopes qui regardent un tableau sont comme des gens qui se placeraient trop près d'un orchestre exécutant une œuvre musicale. Les sons de quelques instruments arriveraient trop tôt à leur oreille, tandis que d'autres y parviendraient trop tard et ces sons n'auraient pas entre eux les rapports d'intensité convenables à la perfection de l'ensemble.

ANGLE OPTIQUE

Nous avons dit plus haut, qu'entre le spectateur et l'objet le plus rapproché, il devait y avoir au moins *deux fois et demie* et souvent *trois fois* la plus grande dimension de cet objet, et nous avons ajouté que cette condition était indispensable pour obtenir une bonne perspective d'un monument dont les dimensions principales ne sont pas parallèles ou perpendiculaires au tableau. Mais la distance du spectateur au tableau, et par conséquent l'ouverture de l'angle optique ne sont pas des conditions aussi absolues.

Lorsqu'on veut que le cadre ne soit pas entièrement rempli par l'objet qui fait le sujet principal du tableau, lorsque surtout les parties latérales ne sont pas occupées par des constructions architecturales trop près du spectateur, on peut, sans inconvénient, ouvrir l'angle optique afin de faire voir un plus grand nombre d'objets.

En effet, l'éloignement du spectateur par rapport au tableau, n'est une condition importante que parce qu'elle entraîne comme conséquence l'éloignement des objets les

plus rapprochés de l'œil; car si on laisse entre ces objets et le spectateur une distance convenable, on pourra rapprocher le tableau et par conséquent ouvrir l'angle optique autant que l'on voudra.

Dans un cadre trop petit, comme par exemple dans la *Jane Gray* de Paul Delaroche, les personnages ne paraissent pas avoir la liberté de leurs mouvements; il semble qu'ils vont se cogner la tête contre le plafond.

La *Mort d'Élisabeth*, par le même artiste, paraît avoir lieu dans un cabinet de toilette.

Un cadre trop près des figures détruit l'illusion; il faudrait qu'en regardant la scène principale on pût éviter de voir le cadre; sans cela, il fera toujours l'effet d'une porte, et la scène paraîtra se passer dans une chambre voisine dont on n'ose pas approcher.

Le cadre trop étroit et trop court dans lequel M. Winterhalter a resserré le portrait de la *princesse russe Woronzoff*, la fait paraître excessivement grande. Enfin, la belle étude d'*Ève*, par Clesinger, gagnerait considérablement si elle était placée dans un cadre plus grand.

Nous appelons aussi tout particulièrement l'attention des peintres sur la question traitée dans le paragraphe qui précède. Le rapport entre le cadre et l'objet est une des lois secondaires de la peinture; mais c'est une de ses ressources.

On a vu récemment un exemple frappant de l'importance des règles recommandées ici par M. Adhémar. Pour avoir changé de destination, de place, et par conséquent de cadre, la peinture de Paul Véronèse, *Jupiter foudroyant les vices*, qui, du plafond de la chambre de Louis XIV, a été naguère portée au Louvre et suspendue aux parois du salon carré, a perdu toute la justesse de ses raccourcis, toute la légèreté de son ancien aspect. Le ciel d'un plafond, quelque étroit qu'il soit, s'étend, pour l'imagination, à l'infini en dehors du cadre; tandis que le même ciel dans une toile placée verticalement, n'est qu'une fenêtre ouverte sur un horizon déterminé [1]

POINT DE VUE

Dans les perspectives de front, on ne place presque jamais le point de vue au milieu du cadre. On agit ainsi pour éviter la symétrie monotone que présenterait le tableau; symétrie qui ne semblerait pas naturelle, parce qu'en parcourant une route ou une longue galerie, on ne s'assujettit jamais à suivre exactement la ligne qui est à égale distance des deux faces latérales, et l'on est par conséquent habitué à voir une de ces faces plus large que l'autre. Ensuite, cela permet de séparer un peu les arbres, les pilastres, ou les colonnes situées sur l'un des côtés du tableau. Mais il ne faut pas abuser de ce moyen, parce qu'alors le tableau tout entier ne serait plus qu'une anamorphose.

Ainsi, par exemple, dans son tableau de la *Mort de César*, M. Gérôme a placé le point de vue de telle manière que, pour bien voir ce tableau, il faudrait monter sur une échelle, et placer son œil à peu près sur l'horizontale projetante qui contient l'angle supérieur à droite du cadre; dans ce cas, on n'aura encore sous les yeux que le coin d'un tableau. On a dit, pour excuser la singularité de cette disposition, qu'il fallait considérer cette

1. Voir l'eau-forte de la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er avril 1859.

toile comme un extrait d'une composition beaucoup plus vaste, qui comprenait la salle entière du sénat. Mais alors, il fallait refaire la perspective avec un point de vue convenable à la scène particulière dont l'artiste faisait le sujet principal du tableau : et s'il était absolument nécessaire d'écarter les deux colonnes, entre lesquelles est placé le fauteuil renversé, on pouvait obtenir facilement ce résultat, en traçant une perspective oblique, au lieu d'une vue de front qui rejette le point de vue en dehors du cadre.

Pour bien voir un tableau, il faut se placer au point de vue : et quand nous disons le point de vue, il est bien évident qu'il ne suffit pas de se placer au centre du tableau, lorsqu'il s'agit d'une perspective oblique, ou vis-à-vis du point vers lequel concourent les lignes perpendiculaires au tableau, dans les perspectives de front; mais quand on s'est placé exactement en face de ce point, il faut encore s'avancer ou se reculer jusqu'à ce que l'on soit à la distance convenable, absolument comme lorsque l'on allonge ou que l'on raccourcit une lorgnette jusqu'à ce que l'on ait trouvé le point où la vision se fait bien. Malheureusement peu de personnes prennent cette précaution, sans laquelle aucune perspective ne peut être rigoureusement vraie. Les unes s'approchent du tableau parce qu'elles ont la vue basse; d'autres, pour mieux voir certains détails.

Quelques exemples prouveront que, pour apprécier le mérite d'un tableau, il faut se placer au point de vue. A l'époque de la restauration, le peintre Gérard avait fait un portrait de Louis XVIII assis dans son cabinet, ayant devant lui une table de noyer. Ce portrait fut placé dans le grand salon du musée, à une hauteur assez grande pour qu'il pût frapper tous les regards. Mais, par suite de l'élévation à laquelle le tableau avait été suspendu, il était impossible au spectateur de retrouver le point de vue et la distance; de sorte qu'aucune des lignes du tableau ne paraissait avoir la direction qui lui convenait. Les meubles, les cadres, les bibliothèques, la pendule, tout cela paraissait renversé dans tous les sens. Ce mauvais résultat fut tellement sensible, que le *lendemain*, le tableau était placé dans la galerie à une hauteur telle que l'on pût mettre son œil au point de vue. Je ne parlerai pas du mérite de la peinture dont je suis un juge peu compétent; mais je puis affirmer qu'à cette place, lorsque l'on était au point de vue, l'accord qui existait entre la perspective et le portrait produisait un effet très-satisfaisant.

Pour second exemple, je citerai un tableau d'Eugène Delacroix. Je dois avouer d'abord que le talent de ce peintre ne m'est pas du tout sympathique... Mais lorsque j'éprouve une impression contraire à celle d'un grand nombre de personnes, je commence par me condamner, et je fais mes efforts pour ramener mon sentiment à l'opinion commune. J'ai donc l'habitude, à chaque exposition, de me placer devant les tableaux de M. Delacroix, et d'y rester jusqu'à ce que j'aie reconnu les causes de l'enthousiasme exprimé par ses partisans. Sans réussir toujours, il m'est souvent arrivé de modifier ainsi mes impressions primitives; mais tous mes efforts ont d'abord échoué devant le tableau qui représente l'Entrée des Croisés à Constantinople. Ce tableau avait été placé dans le grand salon, au-dessus de la porte qui communique avec la galerie d'Apollon. Il était donc trop élevé pour que l'on pût se mettre au point de vue. Mais, indépendamment de cette circonstance, il y a dans la disposition du sujet traité dans ce tableau, une cause qui augmentait encore le mauvais effet provenant de la place occupée par le cadre. Le principal personnage, à cheval et très-rapproché du spectateur, occupe une éminence au delà de laquelle on voit la ville de Constantinople située dans une vallée. Or, pour le spectateur peu éloigné du groupe principal, cela produisait le même effet que s'il avait été lui-même sur la partie la plus élevée du terrain, de sorte que pour regarder la ville située dans la vallée, il aurait dû baisser les yeux, tandis qu'il était obligé de

lever la tête par suite de la hauteur trop grande à laquelle on avait placé le tableau. Je ne doute pas que cette raison ne fût la cause de l'impression désagréable produite sur moi. Ce qui me le ferait penser, c'est que le tableau ayant été suspendu très-bas dans les galeries de Versailles, me parut alors parfait, et c'est un des tableaux que je revois avec le plus de plaisir. Je crois pouvoir conclure que, pour regarder un tableau qui contient beaucoup de constructions architecturales, *il faut se placer au point de vue.*

Les artistes doivent donc avoir égard à la position relative des figures, et s'ils croient utile d'adopter un point de vue particulier pour chacune d'elles, ils ne doivent prendre cette licence que pour celles qui sont éloignées, et pour les groupes placés vers le centre du tableau. Quant à ceux qui sont au bord du cadre et très-près du plan du tableau, ils doivent être dessinés du point de vue principal, ou au moins suivant la direction du rayon visuel qui leur correspond...

En théorie, on devrait allonger la tête d'un homme vu d'un point au-dessus, ou au-dessous; on devrait augmenter le diamètre d'une colonne ou la diagonale d'un pilastre situé au bord du cadre. Mais ce seraient là de véritables anamorphoses, et c'est principalement pour les éviter qu'il ne faut pas se *placer trop près des objets...* Quelquefois cependant, en dessinant le dessus d'un chapeau, on fera mieux sentir que le personnage est placé au-dessous du plan horizontal qui contient l'œil du spectateur. En faisant voir le dessous de la mâchoire inferieure, l'ouverture des narines, et diminuant un peu la hauteur du front, on donnera plus de vérité à la figure d'un orateur placé dans une tribune à peu de distance du tableau. Mais il ne faut user de ces moyens qu'avec la plus grande réserve.

Quant aux grandes toiles, comme par exemple la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader,* il est évident que l'on ne peut pas les regarder d'un seul point qui ne pourrait pas être placé dans la salle d'exposition... On est donc forcé, dans ce cas, de prendre plusieurs points de vue; mais cela est sans inconvénient, parce qu'il n'y a aucune construction architecturale. D'ailleurs, des toiles de cette largeur ne sont pas des tableaux; ce sont des *panoramas développés,* qui devraient être placés sur la face intérieure d'un mur cylindrique dont le spectateur occuperait le centre.

Nos lecteurs peuvent juger, par ces extraits, de l'enseignement général de M. J. Adhémar. A la suite du développement théorique, vient l'application familière et pratique; et la bonhomie malicieuse de la forme prête à l'absolu des principes un charme que l'on trouve rarement dans les ouvrages consacrés aux mathématiques. Cette *Revue du Salon* de 1859, faite par un *perspecteur,* homme d'esprit, nous a semblé neuve et piquante. Mais à part cet intérêt d'actualité, le livre de M. J. Adhémar contient des théories trop justes, des enseignements trop facilement applicables, pour que nous n'insistions pas sur son côté éminemment pratique. Les artistes y apprendront tout ce qu'ils doivent savoir pour exécuter un bon tableau sans se brouiller avec la géométrie, et les gens du monde y apprendront à voir juste et bien.

B. MAURICE.

ARTISTES ANGLAIS

CHARLES LESLIE

La France garde à ses morts illustres un pieux souvenir; elle est soucieuse de toutes ses renommées, et sitôt qu'il vient à mourir parmi nous un homme qui, pendant des années ou seulement pendant une heure, a su occuper notre attention, les faiseurs de nécrologies ne manquent jamais d'honorer sa mémoire de quelques phrases sentimentales. Mais nous sommes loin d'avoir autant de générosité pour les illustrations étrangères. Indifférents, sinon hostiles, nous refusons bien souvent l'aumône d'une oraison funèbre à d'excellents esprits, à de vaillants artistes qui ont eu le tort impardonnable de vivre et de mourir de l'autre côté de la frontière. Ces façons d'agir nous semblent injustes : nous croyons que, malgré les lignes de couleurs diverses que les géographes tracent sur la carte, il y a une certaine parenté entre tous ceux qui, ici ou là-bas, tiennent la plume ou le pinceau; nous estimons qu'un arbre qui tombe appauvrit la forêt entière, et nous pensons en définitive que la presse française aurait pu, sans se compromettre, dire un mot d'adieu à l'artiste sincère dont l'Académie royale de Londres porte le deuil — le peintre Charles Leslie.

Il est vrai que Leslie n'était pas un de ces maîtres puissants, un de ces créateurs féconds dont on se souvient. Brillant un jour, assombri le lendemain, il n'a jeté dans son art que des lueurs inégales ; mais les Anglais l'ont beaucoup aimé, sans doute parce qu'il a, en ses bonnes heures, exprimé très-fidèlement la vie britannique, parce qu'il a été spirituel, parce que sa palette a connu toutes les élégances et que son œuvre est, à vrai dire, la traduction pittoresque des meilleures scènes des romans anglais. Il a eu son moment de gloire. Il a été dépassé depuis; ses imitateurs ont manié le pinceau avec une précision plus savante, et Leslie a montré une fois de plus que, pour être un artiste véritable, il faut ajouter, à la fantaisie qui invente, le talent qui exécute. Toutefois, il tient sa place dans le musée contemporain, et l'on n'aurait qu'une vue incomplète de

l'art moderne en Angleterre, si l'on ne tenait pas compte de son effort et de son succès.

Charles-Robert Leslie est né à Londres, dans la paroisse de Clerkenwell, en 1794. Son père était horloger; mais, le brave homme s'entendait mieux à régler les pendules du quartier qu'à surveiller ses propres affaires; si bien, que la chance lui ayant été mauvaise, il partit avec sa famille pour l'Amérique, rendez-vous ordinaire de toutes les fortunes compromises. C'était en 1799. Charles Leslie avait cinq ans : il fut élevé à Philadelphie, et lorsqu'il eut reçu quelques rudiments d'instruction, on le plaça en apprentissage chez un libraire. Ne disons pas de mal de ce noble métier : quand on remue des livres du matin au soir, on a presque toujours la curiosité de les ouvrir, et l'on y apprend inévitablement quelque chose. Ainsi fit le jeune Leslie : il lut les romanciers, il lut les poëtes et feuilleta surtout de préférence ces beaux volumes à gravures que la librairie anglaise éparpillait déjà dans le monde. Cette première éducation marqua son esprit d'une ineffaçable empreinte. De retour à Londres en 1811, Leslie, éclairé sur ses véritables tendances, commença à étudier le dessin, et il eut successivement deux maîtres, Américains tous deux, Washington Allston, que nous ne connaissons peut-être pas assez, et Benjamin West, que nous connaissons trop. A cette époque, West, très-glorieux et très-révéré, peignait le *Christ guérissant les malades*, ce grand tableau qui occupe aujourd'hui tant de place dans la salle d'entrée du musée de Marlborough-House et qui représente si bien, dans son effort malheureux, les ambitions démesurées du peintre de Springfield. Il faut toujours se défier un peu de ces maîtres pédants qui viennent, disent-ils, régénérer l'art au nom des saines doctrines. Mais Charles Leslie, qui n'était alors qu'un jeune esprit plein d'ardeur et dépourvu de toute critique, fit comme tout le monde, et admira avec une parfaite sincérité de cœur les froides compositions de son maître. Il suivit d'abord ses traces dangereuses, et l'on vit de lui de grandes pages, qui, comme *Saül et la Pythonisse d'Endor*, ne présageaient rien de bon.

Une singularité digne de remarque, c'est que, lancé si jeune dans le monde artificiel de la peinture classique, Leslie n'ait point imité ses camarades d'atelier et n'ait pas vu l'Italie. Peut-être comprit-il vaguement que ce voyage lui était inutile. Il est probable, en effet, qu'alors même qu'il eût fait, comme ses amis, le pèlerinage italien, il ne serait pas moins resté purement anglais, car — on le sait par l'exemple de Thomas Uwins et de bien d'autres — le tempérament britannique ne se laisse pas entamer aisément : beaucoup, parmi les compatriotes de Leslie, reviennent de Florence ou de Rome, sans y avoir appris autre chose que certains

détails de costume et de mise en scène, et gardent toujours au fond du cœur le culte du type anglais, la religion du caractère national.

Charles Leslie resta donc de son pays, et nous ne voyons pas que cette persistance lui ait été fatale. Loin de là, elle fut pour beaucoup dans son succès. Au sortir de l'atelier de Benjamin West, il avait repris ses lectures, et il se meubla convenablement la tête de pages romanesques ou dramatiques. Les nombreux ouvrages qu'il a produits ne sont que des interprétations, faites au bout du pinceau, des poëmes ou des contes de Shakspeare, de Sterne, d'Addison, de Goldsmith, de W. Scott. Pour bien dire, ses tableaux ne sont que l'illustration, sur une grande échelle, des livres qu'on doit à ces esprits charmants ou forts. Ainsi préparé à la lutte, Leslie ne pouvait rester inactif, et les libraires aidant, sa bonne volonté trouva bien vite à s'employer. Les publications à la mode, les keepsakes aux tranches dorées s'enrichirent de ses dessins. Ces compositions ne sont pas sans élégance ; mais elles sont tout à fait dépourvues d'accent, un peu sans doute par la faute de Leslie, et beaucoup aussi parce que, dans leur fureur de propreté, dans leur amour du brillant, les graveurs qui les ont reproduites ont contribué à en atténuer le caractère.

En même temps que ces dessins, œuvres légères d'un crayon peu sûr, Leslie faisait aussi quelques tableaux, qui furent tout de suite remarqués. Ses débuts présentèrent même un tel intérêt que, dès 1821, l'Académie royale de Londres l'admettait au nombre de ses associés. Cette académie-là ne ressemble pas aux autres : la jeunesse ne l'effraie point, et il ne lui déplaît pas de rester vivante. Cinq ans après, en 1826, Leslie devint membre titulaire, et depuis lors il a été cité comme un académicien assidu et fidèle. Quelque temps avant, il s'était lié avec le paysagiste John Constable, et cette liaison, singulièrement profitable au jeune peintre, ne fut pas sans utilité pour le paysagiste qui, malgré tout son talent, ne parvenait pas aisément à se faire comprendre de ses compatriotes. C'est Leslie, en effet, qui, blessé de l'indifférence des amateurs anglais pour le vigoureux pinceau de son ami, lui conseilla d'envoyer quelques peintures au Salon du Louvre, et contribua ainsi à donner le premier essor à la renommée tardive de l'éminent paysagiste. De son côté, Leslie puisait dans les conversations de Constable un élément de vie et de renouvellement. Ils se mirent — chose bien hardie alors — à étudier Watteau. Leslie copia le *Bal*; et, comme il y réussit, Constable l'engagea fortement à persister dans cette étude et à reproduire, d'après le maître français, ces draperies, ces belles étoffes qui, disait-il, feraient honneur à Véronèse et à Rubens.

Que cette bonne parole soit comptée à John Constable. Ceux qui, sous le règne de George IV et quand l'influence de West était prédominante

encore, comprirent Watteau et l'aimèrent, étaient assurément des gens d'esprit. Leslie mit à profit le conseil du paysagiste; et si j'avais un reproche à lui adresser, ce serait de n'avoir pas étudié avec assez de tendresse le maître des élégances françaises, le coloriste aux douces harmonies, le brillant virtuose de la touche. Quoi qu'il en soit, le talent de Leslie était complétement formé en 1824 : c'est la date de son tableau de *Sancho chez la Duchesse*, et c'est la date aussi de son premier succès sérieux. Ce cadre est aujourd'hui chez le général Wyndham, à Petworth; car celui qu'on peut voir au musée de Marlborough-House, et qui a figuré à Paris, à l'Exposition universelle, n'est qu'une répétition exécutée vingt ans après. Cette composition est trop connue pour qu'il soit besoin de la décrire. Je me bornerai à rappeler que si ce tableau a un mérite, il faut le chercher dans l'expression. Assis devant l'élégante dame de cour qui l'écoute, Sancho, rustique, lourdaud et quelque peu caricatural, égrène le chapelet de ses proverbes. A la fois gauche et goguenard, embarrassé et fin, il est presque drôle, mais de cette drôlerie qui plaît tant aux Anglais, et que nous avons parfois de la peine à comprendre. Si je n'ai pas vu la peinture typique, je connais du moins la reproduction un peu différente que Leslie en a faite, et, s'il faut parler en toute liberté, je trouve ce tableau amusant, mais mal peint. L'exécution est négligée ou difficile; la touche ne dit pas toujours ce qu'elle veut dire; le coloris manque de franchise. Leslie ne savait pas combien, dans ces pages anecdotiques, l'esprit du pinceau ajoute à l'esprit de la composition : il lui eût été bon, non-seulement de consulter Watteau, mais d'analyser aussi les merveilles que nous ont laissées en ce genre les Hollandais et quelques Flamands; mais le temps n'était pas encore venu de cette étude, et, dans le groupe des artistes de la génération à laquelle appartenait Leslie, je ne vois guère que Mulready qui ait su donner à son instrument un peu de la finesse et de la légèreté des maîtres.

Je ne saurais non plus considérer comme un chef-d'œuvre cet autre tableau de Leslie, *l'Oncle Tobie et la veuve Wadman*, que l'auteur a rendu célèbre, en le multipliant à un grand nombre d'exemplaires. *L'Oncle Tobie* a été peint en 1831 et exposé l'année suivante à l'Académie royale. Dans la physionomie du principal personnage, Leslie a reproduit un visage très-connu alors, celui du comédien Jack Bannister. Le tableau original est aujourd'hui à Marlborough-House : celui que nous avons vu à Paris en 1855 et qui appartient à M. Sheepshanks, n'en est qu'une réplique : il en existe une troisième copie, qui a été exposée à Manchester en 1857, et qui faisait alors partie du cabinet de M. Jacob Bell, dont les journaux ont récemment annoncé la mort. On voit que Leslie était en ce point pareil

aux anciens maîtres, et qu'il tirait volontiers de son sac plusieurs moutures. La scène est jolie dans Sterne : elle ne perd pas trop dans la traduction que Leslie en a faite. L'oncle Tobie est assis auprès de la veuve, qui lui montre son grand œil plein de flamme, en le suppliant d'y chercher un atôme de poussière, que le bonhomme n'y trouvera pas. Il y a dans ce tableau beaucoup de gaieté et d'humour : la veuve Wadman est charmante ; le visage de l'oncle Tobie exprime avec une singulière exactitude les sentiments que Sterne a prêtés à son héros ; les costumes, imités des gravures anciennes, sont des mieux choisis ; enfin le pinceau est assez souple, et la couleur est harmonieuse dans le jeu bien combiné de ses tons intenses.

A cette époque, Leslie fut pris d'une ambition nouvelle et il s'essaya dans le portrait ; mais, peintre de genre, il se rappela ce qu'avait fait autrefois Gonzalès Coques, et, comme lui, il voulut que la représentation de la personne humaine devînt l'occasion d'un tableau véritable. Ainsi fit-il en 1832, lorsqu'il réunit en un même cadre les membres de la famille du marquis de Westminster, composition importante qui ne compte pas moins de douze figures reliées les unes aux autres par le fil léger d'une pensée ou d'une action commune. Le succès répondit pleinement à son effort : Leslie dut peut-être à l'habileté qu'il montra en cette occasion, d'être choisi plus tard par le gouvernement anglais, lorsqu'on voulut consacrer par un tableau le souvenir d'une imposante cérémonie, le couronnement de la reine Victoria. Paris se rappelle peut-être, pour l'avoir vue en 1855, cette longue frise où tous les personnages sont des portraits, et où les blanches toilettes des dames, les uniformes dorés des militaires en habits rouges font scintiller gaiement tant de tons clairs. Peinture délicate d'ailleurs, mais un peu froide comme le sont malheureusement souvent les solennités du monde officiel, *le Couronnement de la Reine* est à proprement parler, une grande aquarelle, pâle, sans relief et presque sans ombre.

Charles Leslie venait d'achever le portrait du marquis de Westminster, il s'était déjà fait dans l'art une situation excellente ; tout souriait à ses heureuses fantaisies, lorsqu'il se ressouvint de l'Amérique et des amis qu'il y avait laissés. Les États-Unis, qui n'ont jamais été bien riches en artistes, regardaient Leslie comme un enfant du pays : ils le traitèrent comme tel. On fit si bien qu'il accepta la place de professeur de dessin à l'école militaire de West-Point. Leslie se mit en route dans l'automne de 1833. C'était quitter la partie au plus beau moment et s'exposer à perdre, pour la satisfaction d'un caprice, le fruit de tous ses travaux antérieurs. L'inconstance de Leslie le sauva : il n'exerça que durant cinq mois ses fonctions nouvelles, et profitant du premier steamer qui faisait route pour l'Angleterre, il revint à Londres reprendre son œuvre (1834).

Dès lors, la vie de Charles Leslie fut des plus actives. Ses tableaux se multiplièrent et les expositions annuelles de l'Académie montrèrent presque toujours, de lui, deux ou trois compositions anecdotiques ou sentimentales. C'est alors qu'il peignit *la Mère et l'Enfant*, dont J.-H. Robinson a fait une fine gravure, et plusieurs autres ouvrages qui, acquis immédiatement par les amateurs, sont sortis un beau jour de leurs cabinets pour venir briller à la grande lumière de l'exhibition de Manchester. Nous avons pu les y voir, mais il ne serait pas équitable de nous chercher querelle, parce que nous ne les avons pas étudiés avec un soin religieux, absorbé que nous étions par tant de merveilles anciennes, par tant d'œuvres exquises qui, même après trois anneés, sont encore la richesse de notre souvenir, l'éblouissement de notre regard. Toutefois, comme c'est notre métier de tout voir, sinon de tout admirer, nous avons regardé — un peu vite — les tableaux de Leslie, *Sterne et la grisette* (du cabinet de M. Thomas Mille) ; la *Scène de Henri VIII*, peinture un peu sèche (à M. J.-K. Brunel), *Sir Roger de Coverley, allant à l'église* (de la collection Naylor) et quelques autres peintures du même genre. Deux tableaux nous ont surtout frappé. La *Miniature*, qui appartient à l'alderman Salomons, groupe avec bonheur deux figures attentives à la contemplation d'un portrait : le travail y est fin, l'expression délicate et spirituelle. Dans *les Rivaux*, qui font partie de la collection de M. E. Rodgett, Leslie, presque toujours à la recherche de l'effet comique, a représenté un amoureux suranné suant sang et eau pour ramasser un éventail qu'une coquette marquise vient de laisser tomber. Et cependant la belle sourit avec malice, car elle a auprès d'elle un cavalier plus jeune et plus souple, et il plaît à leur cruelle moquerie de s'amuser des airs empêchés du vieux soupirant. Une gaieté de bon aloi anime cette composition familière, et l'exécution — si l'on songe à ce qu'était Leslie — est presque savante. Ce petit tableau doit de plus être cité pour l'éclat de son coloris ; sous ce rapport, *les Rivaux* sont le chef-d'œuvre du maître. Cette peinture peut être placée à côté d'un Roqueplan, et même d'un Roqueplan des meilleurs jours.

Mais ce tableau est une exception dans l'œuvre de Leslie qui n'a jamais été un coloriste très-expert et complétement sûr de lui. Ce n'est point à dire qu'il n'eût pas cherché à se rendre compte de la loi secrète des combinaisons harmonieuses. L'étude qu'il avait faite de ces délicats problèmes, il l'avait entreprise aussi pour le dessin, pour la perspective, pour le modelé, et nul doute qu'il ne connût ces belles recettes qui ne font pas les artistes, mais qui, lorsqu'ils ont le génie et l'invention, leur viennent si puissamment en aide. Les Anglais sont d'excellents théoriciens : ils dissertent admirablement sur le beau et sur ses lois cachées, ils

connaissent parfaitement l'antique, quoiqu'ils l'imitent si peu ; ils ne vont pas à Corinthe, mais ils en savent toutes les avenues. L'Académie de Londres sut tirer parti des qualités de Leslie ; de 1848 à 1851, l'heureux artiste y a professé un cours très-suivi, et, s'il n'a pas toujours réussi comme peintre, il a du moins été un professeur distingué et très-bien informé des difficultés de l'art et de ses pratiques. Les leçons de Leslie ont été récemment recueillies : le *Handbook for young painters* (1853) est un livre plein de bons conseils et de sages maximes. C'est un traité écrit simplement, loyalement, et d'une plume, qui, quoique n'étant point celle d'un lettré de profession, n'est vraiment pas malhabile. Ce n'était pas la première fois d'ailleurs que Charles Leslie faisait œuvre de littérateur ; dès 1845, il avait publié la *Vie de Constable*, monographie sympathique et désormais définitive, du vaillant paysagiste dont il avait été l'ami. Cette publication, qui contient l'analyse des conversations de Constable, vaut un tableau et mieux que cela peut-être.

L'auteur de *l'Oncle Tobie* n'a pas eu à se plaindre des sévérités de la critique. Si quelque chose doit étonner le lecteur français, c'est qu'on lui ait reconnu avec tant de bienveillance des mérites si éclatants. Ce succès ne saurait s'expliquer que par le choix, presque toujours heureux, des sujets que le peintre a traités et qui, empruntés d'ordinaire à des légendes, à des romans, que tout Anglais connaît même sans les avoir lus, l'intéressent comme la peinture d'une scène puisée dans sa propre histoire. Lors de l'exhibition qui eut lieu en 1857, à Trafalgar-square, Leslie avait exposé un tableau important par ses dimensions, *sir Roger de Coverley à l'église*, suite et pendant d'une historiette dont il avait déjà raconté le premier chapitre. J'ai vu cette toile, et je n'en ai pas conservé un souvenir bien heureux. Assurément, la composition ne paraissait pas mauvaise ; mais tout y était resté à l'état d'intentions. Figurez-vous une peinture claire, où dominent les blancs, les roses pâles, les jaunes timides ; Leslie avait procédé par teintes plates, et les têtes étaient à peine indiquées. Il me parut dès lors que l'auteur de *l'Oncle Tobie* entrait dans une voie douteuse, et que son talent commençait à décliner. Mais à l'heure où, dans la naïveté de mes opinions françaises, je voyais Leslie s'acheminer doucement vers la décadence, un critique éminent et très-écouté, M. Ruskin, exprimait une opinion toute contraire, et jugeait, avec une sympathie dont il n'est pas prodigue, le tableau de *Sir Roger de Coverley*. « Si cette composition, disait-il, n'est pas attrayante au premier aspect, elle deviendra, pour peu qu'on l'étudie, l'objet d'un charme croissant et d'une surprise nouvelle. » M. Ruskin ajoutait que, dans sa pâleur même, la coloration n'était pas sans harmonie, et que les têtes avaient d'autant plus de séduction et de

mystère qu'elles étaient moins achevées. Bref, au dire du célèbre critique ce tableau révélait un progrès réel, « *an immense advance.* »

Sans doute, les dernières productions de l'auteur montraient un pinceau de plus en plus dégagé; et le *Roger de Coverley* est peint avec plus de laisser aller que le *Sancho*, ou tout autre tableau des commencements de Leslie. Mais la liberté de l'exécution va ici jusqu'à la plus extrême négligence; et, si l'expression est encore poursuivie d'assez près, la couleur, la forme, la vérité de la lumière, sont singulièrement sacrifiées. Les heures de défaillance étaient donc imminentes. Leslie demeura néanmoins sur la brèche, et bien que, dès 1851, son état maladif l'eût forcé à interrompre ses *lectures* à l'Académie royale, il ne cessa pas de peindre. A l'exposition qui a eu lieu ce printemps, à Londres, il avait envoyé deux tableaux, *Hotspur et lady Percy*, et *Jeannie Deans et la Reine Caroline.* Quelle est la valeur de ces dernières œuvres, nous ne saurions le dire : c'est une question qui importe à M. Ruskin, à nous-même, à tout le monde, excepté pourtant à Charles-Robert Leslie qui, en tout cas, n'a pu assister ni à son succès ni à sa défaite, puisque le digne professeur est mort, à Londres, le 5 mai dernier, dans sa maison d'Abercorn-Place.

Leslie laisse, avec une œuvre considérable, un nom qu'il ne faudrait pas oublier trop vite. Coloriste inégal, il a su parfois mélanger doucement ses teintes, et, dans les premiers temps de sa vie, il chercha volontiers l'harmonie dans la vigueur; plus tard, un peu trop influencé par les modes nouvelles, il a poussé jusqu'à l'abus le culte des nuances souriantes et claires, et ses dernières toiles abondent en tons crayeux d'un aspect blafard et monotone. Sa pratique a de la sécheresse; sa main est souvent gauche et maladroite. Les Anglais le reconnaissent eux-mêmes, et de bons juges en convenaient avec nous à Manchester. Ils avouaient que Leslie était pauvrement doné sous le rapport de l'habileté technique, mais à leurs yeux, le fils de l'horloger de Clerkenwell triomphe par le choix du sujet, par l'expression moqueuse ou attendrie de ses scènes de mœurs. C'est surtout dans l'illustration des romanciers et des poëtes, qu'il a excellé. « Aussi longtemps qu'Addison, Goldsmith, et Sterne seront lus en Angleterre — a-t-on dit — les œuvres de Charles Leslie demeureront l'admiration et l'honneur du pays. » Ce n'est pas à un étranger qu'il convient de discuter ce jugement. Nous pensons toutefois que bien des qualités viriles et charmantes ont manqué à l'auteur de *l'Oncle Tobie.* C'est peu d'être un ingénieux théoricien, c'est peu d'avoir l'esprit, la fantaisie et la grâce, si l'on n'a pas, pour réaliser son rêve, la main savante d'un bon ouvrier.

PAUL MANTZ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

EXPOSITION DE MARSEILLE

La Société artistique des Bouches-du-Rhône vient d'ouvrir son exposition annuelle.

Quatre cent soixante-quinze objets d'art sont, cette année, inscrits au catalogue. Et la société d'applaudir. C'est l'ambition des Expositions provinciales de grossir indéfiniment leur catalogue. Mais n'en est-il pas de ces gros livrets, comme des cartes de certains traiteurs que l'on préférerait courtes et bonnes?

L'Exposition de 1859 à Paris ressemblait, a-t-on dit, à une exposition provinciale bien réussie. L'Exposition de Marseille est un reflet assez exact de celle de Paris. Le tableau de M. Muller, *la Proscription des Irlandaises catholiques*, y occupe la place d'honneur et représente la grande peinture. D'autres transfuges du salon parisien se groupent autour de M. Muller : M. Corot avec son paysage à figures que la *Gazette* a reproduit, M. de Curzon et sa *Chapelle de Subiaco*, M. Daubigny et sa *Vue des Graves*, M. Adolphe Leleux et ses *Moissonneurs*, M. Antigna, M. Bellangé, M. Landelle, et MM. Paul Flandrin, Brissot, Papeleu, Loyer, Ravel, Laugée, Salmon, Trayer, Ziem, etc. En somme, ces récidivistes forment l'aristocratie de l'Exposition.

Parmi les tableaux dont Marseille a la primeur, se rencontrent encore quelques œuvres de maîtres. Un *Paysage* de M. Th. Rousseau attire l'attention par sa localité verte, saturée de soleil. Deux *fredcns* de M. Corot, le *Matin* et le *Soir*, arrêtent les rêveurs. On rêve aussi, mais d'une façon moins saine, devant les hallucinations de M. Chintreul. Par bonheur, M. Paul Flandrin est là, le Ponsard du paysage, et avec lui M. Bellel dont la *Vue d'Auvergne* rappelle un des meilleurs Corot d'autrefois, aujourd'hui placé au Musée d'Avignon. M. Saltzmann aussi voit la nature sans faiblesse, en prosateur austère plutôt qu'en poëte attendri. Sa *Campagne de Rome* a de la grandeur et du style. Dans l'immense plaine ondulée, que termine la silhouette du Monte Cavo, les débris des vieux aqueducs grillent au soleil sur leurs tibias effrités, et, au premier plan, entre deux rives dont les flancs déchirés semblent suer le sang, un ruisseau saumâtre sert de lit de repos au mauvais air. Une esquisse exécutée par M. de Curzon, dans la baie de Salamine, et restée vierge de toute retouche, montre quel goût sobre et délicat cet artiste sait conserver dans ses rapports avec la nature. Enfin deux petites toiles, échappées on ne sait d'où, et déjà revêtues de l'émail du temps, rappellent les noms de deux peintres qui ont guidé les premiers pas du paysage moderne, M. Cabat et M. Flers.

M. Jacque a commencé par peindre des poules; puis il a peint le poulailler, puis la ferme, la rue ensuite, et enfin tout le village. Il a même un beau jour fait une pointe dans la forêt voisine. Nul ne l'en blâmera. D'animalier charmant, le voilà devenu excel-

ent paysagiste. Son *Barbizon* est un chef-d'œuvre de finesse, de transparence. Son *Chemin de Fontainebleau*, que l'on voit chez un marchand de Marseille, se distingue au contraire par une couleur riche et puissante. L'Exposition possède encore, en provenance de Fontainebleau, quelques échantillons de la maison Diaz père et fils. Le père a perdu le secret de l'or : le fils met en petits sous la grosse monnaie de son père. M. Ziem a joint à son *Coucher de soleil sur le Nil*, œuvre de chic (puisque *chic* est français), et à ses *Rives du Bosphore*, vibration extrême sur la quatrième corde, une ébauche truellée à grands coups qui paraît également inspirée de la forêt. Mais il n'en connaît pas les détours aussi bien que M. Bodmer. Qui m'expliquera pourquoi le tableau de M. Bodmer, une bonne fortune pour une exposition de province, a été relégué à contre-jour au fond d'un étouffoir obscur?

La ville de Marseille a acheté l'an dernier une grande page de M. Isabey. L'artiste s'est piqué de reconnaissance, il a envoyé trois tableaux inédits. La *Plage normande* a cette puissance de vérité colorée qui a fait école : *la Châtelaine* est une de ces fantaisies du XVIe siècle, que M. Isabey enlève avec le brio qu'on lui connaît. *Le Fauconnier* de M. Baron appartient aussi au monde de la fantaisie, on dirait presque de la romance. *L'Automne* de M. Tassaert semble emprunté au pays des fantômes. M. Hamon appelle à lui toutes les ressources du style pour idéaliser la tradition vulgaire qui fait croire aux enfants qu'ils sont venus au monde entre les feuilles d'un chou. *Le Calvaire* de M. Brion nous ramène à la réalité; si M. Bida mêle encore un rayon de poésie à ses portraits d'Orient, la rêverie perd tous ses droits avec M. Bellangé, le narrateur fidèle de nos campagnes républicaines. Deux aquarelles de M. Pils, études consciencieuses *d'artilleurs*, du ton le plus fin et d'une facture large, promettent à nos gloires guerrières un historien de premier ordre.

Les hôtes étrangers de l'Exposition marseillaise avaient droit au premier feu de notre critique. Ce devoir rempli, occupons-nous des artistes marseillais, car il en existe. On peut même dire qu'ils forment une école, puisqu'ils ont un fonds commun de qualités et de défauts. Ce qui les caractérise avant tout, ce qui résume leurs défauts et leurs qualités, c'est le coup de soleil. Il n'est pas d'artiste venu en Provence pour étudier la nature qui n'y ait pris un coup de soleil. Témoin M. Grésy. Témoin M. Ziem chez qui le coup de soleil dégénère en fièvre cérébrale. L'école marseillaise vit sous l'empire d'un coup de soleil persistant. Elle ne voit qu'une chose dans la nature, le soleil. De là une certaine puissance de coloris, l'entente de la lumière, l'intelligence de l'effet. De là aussi une indifférence de la forme, un dédain du modelé, un sans façon de dessin dont on ne peut trop lui faire un crime. Le soleil aveugle. L'œil qui fixe la lumière n'aperçoit plus à la longue qu'un nuage coloré où les formes flottent indécises.

Il y a quinze ans que M. Loubon, en prenant son premier coup de soleil, a découvert, sinon inventé la nature provençale. Il était seul alors à la comprendre, et il en saisit si bien l'accent, qu'il en devint inintelligible pour les Provençaux eux-mêmes. Au lieu d'applaudir à son talent d'assimilation, on le contesta. Il redoubla d'audace, et plus d'une fois son succès a ressemblé à un scandale. C'est qu'il y a dans les œuvres les plus sérieuses de M. Loubon, une pointe de gaieté qui est comme la pointe d'ail de la cuisine de Provence. Son originalité ne se dément jamais. Peint-il des *Bœufs dans la campagne de Rome?* Il les présente tous de face, en front de bataille et tous gris, la tête en l'air et l'œil curieux, se dressant sur leurs pattes comme pour voir passer un Marseillais. Ce qui l'a engagé à faire, après tant d'autres, un tableau de *Pifferari*, c'est qu'il en a rencontré deux coiffés, au lieu du chapeau calabrais, d'une casquette anglaise, et vêtus

comme des allumeurs de réverbères. Un jour, un propriétaire de la Crau lui demande le portrait des troupeaux qu'il possède : cinq cents têtes... avec les pattes. Cette idée bizarre a mis M. Loubon en verve. Le tableau exposé à Paris, était bon. L'esquisse, exposée ici, est excellente. *Le Soir dans les marais Pontins* fait voir que l'artiste cherche parfois le caractère : deux couples de bœufs sous le joug, près d'un petit pâtre qui attend la fièvre, dessinent leurs brunes silhouettes sur un ciel incandescent au milieu d'une plaine immense. Il y a de la grandeur, il y en aurait davantage, si le ton était plus solide.

Le meilleur des huit tableaux exposés par M. Loubon est son *Porteur de poissons*. Le torse nu, un mouchoir autour de la tête, une façon de culotte au-dessus du genou, on les rencontre ainsi, ces fils de pêcheurs, courant vers la ville au pas gymnastique, la nuque chargée du panier qui contient la marée. Chacun de leurs pas soulève un tourbillon de poussière blanche. Il est onze heures. Le soleil distille sur leurs épaules le plomb fondu de ses rayons. Ils courent, et dès qu'une autre barque aborde aux rochers blancs de Sormiou, un autre enfant se charge de même et court du même pas. Ici M. Loubon était dans son élément, le soleil, la poussière, le mouvement, une action purement locale : aussi a-t-il fait une œuvre charmante, qui donne chaud à regarder.

M. Loubon est le chef incontesté de l'École marseillaise. Il voit se grouper autour de lui toute une légion de jeunes peintres auxquels il a inoculé le coup de soleil. Tous cherchent à faire vibrer la lumière sur leur toile. L'idée d'y asseoir une forme ne leur vient pas. La plupart sont paysagistes. La plupart aussi ont du talent. Mais demandez à M. Guigon, à M. Raffit, à M. Monticelli, demandez à MM. Régnier, Long, Arnaud, Bérenger, Fioupou, etc., quel but ils poursuivent dans la peinture, quelle pensée les dirige, quel idéal ils se font de l'art, ils vous montreront leur palette et regarderont le soleil.

Quelques-uns de ces ensoleillés ont essayé un traitement. Ils sont allés à Paris. Les brouillards de la Seine leur ont rafraîchi le cerveau. Bien que la tache originelle demeure indélébile, ils arrivent à la dissimuler. Les *Saltimbanques* de M. Magy ont été remarqués au dernier salon. Sa *Fenaison* lui fait plus d'honneur peut-être. Le ciel, le paysage, les figures se lient dans une harmonie de tons lumineux et doux. Le charme empêche qu'on ne voie combien le modelé est mince et la forme sans épaisseur. M. Raynaud a broyé quelques rayons de soleil contre le mur d'une cour qu'il meuble de costumes espagnols : c'est un tableau brillant, coloré, étoffé. Mais pourquoi un chameau? pourquoi des chiens savants? Là où les objets intéressent par eux-mêmes, à quoi bon un sujet? Ne touchez pas à Stevens. M. Guindon cherche le caractère; ses *Campagnols* montrent qu'il l'atteint quelquefois. Sans perdre la fine couleur marseillaise, il a plus de dessin, bien que son dessin reste sommaire. Toutefois, dans sa traduction de la fable de La Fontaine, *le Bûcheron et Mercure*, il a trop oublié que là où il y a sujet, il doit y avoir expression.

M. Simon est l'animalier de l'école marseillaise, M. Huguet en est l'orientaliste. Le premier, par excès de conscience, s'appesantit un peu sur ses modèles. Le second supplée à l'exactitude de ses souvenirs par une facilité d'exécution trop évidente. Les *Veaux* de M. Simon ont fait le voyage de Paris et ne s'en portent pas mieux. Dans son *Souvenir de Saint Étienne*, les animaux ne se lient pas assez au paysage, qui est bien traité, avec un sentiment juste de la nature provençale. L'*Abreuvoir égyptien* de M. Huguet semble éclairé de deux lumières, l'une claire et transparente pour les terrains et les murailles, l'autre terne et enfumée pour les figures. M. Huguet a du talent. Travaillerait-il à le gâter?

La peinture de marines ne compte pas à Marseille autant d'adeptes qu'on pourrait le supposer. Ici encore se retrouve l'influence du coup de soleil. M. Aiguier en devient presque aveugle. Son paysage de *Montredon* semble vu à travers une atmosphère épaisse qui alourdit les objets. Une falaise jaune à plans indécis dépare sa *Marine* où la mer et le ciel luttent de justesse et d'éclat. Pour saisir une silhouette distincte, M. Bouillon-Landais ferme à demi les yeux et perd le sentiment de la lumière. M. Suchet les ouvre tout grands, mais il n'y voit pas mieux. La *Pêche du thon* a des qualités décoratives incontestables. Toutefois une toile de cette dimension comporte autre chose, et c'est bien le moins, quand on a à traiter de grandes figures, qu'on leur donne des bras et des jambes à loger dans leurs manches et dans leurs pantalons.

Les portraits de M. Boze font penser à ceux de M. Ricard, mais ils ne les font pas oublier. La fraîcheur, la délicatesse du ton en est la qualité principale. Un dessin plus ferme, une étude plus serrée de la forme ajouteraient à leur mérite. Un peintre de portraits peut dessiner sans déshonneur.

M. Rave est Lyonnais : nommé professeur à l'école de dessin de Marseille, il y apporte un sentiment de la forme et un goût de dessin qui lutteront avec avantage sans doute contre le terrible coup de soleil. Et cependant lui-même n'a pu échapper à la contagion. Son *Débarquement d'oranges* est un vrai tableau, composé avec talent. Les figures n'y manquent pas, elles se groupent entre elles; les groupes, à leur tour, se lient; des épisodes accessoires concourent à l'action principale. Saisir d'un trait le type des *Porteïris* génoises n'a pas paru suffisant à l'artiste; sous le costume, il a vu la personne et dans les gestes le mouvement du corps humain. Il a fait en un mot la besogne d'un peintre d'histoire. Mais quand il a fallu donner un fond à cette composition, le coup de soleil est venu tout gâter. Un ciel flamboyant écrase sans les éclairer ces malheureuses *Porteïris :* peintes entièrement dans la demi-teinte, elles gagneraient à se détacher en silhouette sur un ciel neutre. Ce défaut, qui peut se réparer, empêche le tableau de M. Rave d'être le meilleur, et peut-être le seul tableau de l'Exposition.

L'École marseillaise a ses dissidents. En tête se place M. Barry, peintre de marines émérite, qui a prêté la main à plusieurs toiles officielles sous le règne de Louis-Philippe. M. Barry a tellement peur du soleil qu'il ne peint que des brouillards. Pourtant cette année il s'est hasardé à peindre un *Soleil couchant,* et c'est le meilleur tableau qu'il ait fait, bien qu'on y reconnaisse certains procédés familiers aux Jules Noël et autres. M. Guichard est élève de M. Barry, et peint aussi des brouillards et des gros temps. M. Bellion paraît procéder de lui-même beaucoup plus que de sa voisine de campagne, la mer. Ses deux tableaux ont figuré à la dernière Exposition de Paris.

Quelques portraits ont commencé, il y a longtemps, la réputation de M. Lagier. Depuis, il a essayé d'autres genres, — son *Odalisque* en est la preuve. Mais il revient toujours au portrait, et il fait bien. M. Masse a exposé une tête d'étude assez bien dessinée. M. Magaud apporte dans la peinture décorative des qualités sérieuses, correction de dessin, largeur de composition, couleur agréable et solide. Les deux cafés où il a peint de vastes plafonds, méritent la visite d'un amateur. Il est toutefois trop avisé pour croire qu'on puisse servir des perles à des buveurs d'absinthe. La série de sujets historiques et synthétiques que lui a commandés un cercle de notre ville, lui fournira une occasion plus digne de déployer son talent. En attendant, il peint des tableaux de chevalet, le *Réveil de la nature,* le *Repos,* qui ne pèchent que par excès de fraîcheur et de beau coloris.

La sculpture tient naturellement peu de place à l'Exposition marseillaise. Deux

groupes en terre modelés par M. Bontoux, professeur de l'école, quelques essais en plâtre et en marbre de M. Aldebert, sculpteur indigène, plusieurs bustes d'un autre de ses compatriotes, M. Liotard, parmi lesquels se distingue celui de M. Mistral, l'auteur de *Mirèio*, — ce serait peu en somme, si M. Poitevin n'avait pas envoyé le bronze de son *Joueur de billes*, très-bonne étude d'après nature, suivie avec conscience et sans autre parti pris que la vérité. Or la vérité en sculpture vaut mieux à coup sûr qu'un idéal de fantaisie.

Il resterait à parler d'un projet d'architecture qui remplit de ses plans, coupes, élévations, modèles en relief, les salles de l'Exposition. Mais comme ce projet d'architecture est signé du nom d'un sculpteur, il nous est impossible de le prendre au sérieux. Un jour j'entretiendrai les lecteurs de la *Gazette* des monuments qui s'élèvent ou qui doivent s'élever dans notre ville antimonumentale. Il sera temps alors d'analyser les rêves de M. Bartholdi.

LÉON LAGRANGE.

NOUVELLES DE FLORENCE

J'ai à vous dire une chose qui fera certainement plaisir à tous les artistes, à tous les amateurs. Notre municipalité vient de faire une très-importante acquisition. Vous saurez qu'aux XVe et XVIe siècles c'était une sorte d'obligation pour les riches familles florentines que de posséder une collection d'objets d'art. Quelques-unes de ces collections existent encore, mais beaucoup, depuis quelques années, ont été dispersées misérablement. C'est en effet de la Toscane que sont sortis la plupart des ouvrages précieux qui ont enrichi les galeries publiques et privées de l'Europe. Aujourd'hui, nos grands seigneurs ont tellement perdu le goût des arts, qu'ils n'ont pas honte de vendre jusqu'aux monuments de famille dont ils devraient être le plus glorieux. Je n'entends pas atteindre ici d'un blâme telle ou telle personne en particulier, d'autant qu'on pourrait signaler d'honorables exceptions; mais il faut bien constater ce qu'il est d'ailleurs inutile de cacher. Après ce préambule, je viens au fait.

La famille de Michel-Ange Buonarotti existe encore à Florence, et elle a conservé la maison de son illustre ancêtre. Longtemps après la mort de ce grand homme, un de ses descendants, connu sous le nom de Michel-Ange *le jeune* (antiquaire distingué et spirituel, auteur de deux ouvrages dramatiques, la *Tancia* et la *Fiera*, morceaux classiques de notre langue, grandement considérés par l'académie *della Crasca*), voulut embellir la maison qui avait été celle de son aïeul, et, sans toucher à ses antiques restes, il y ajouta une grande salle qu'il appela la galerie de Michel-Ange. Cette salle a un soffite en bois, divisé en compartiments et orné de sculptures de bon goût. Les murs sont également compartis. Dans chacun de ces caissons est peint un épisode de la vie de Michel-Ange; mais il faudrait connaître en détail la biographie du grand artiste pour bien apprécier ces peintures. Ceux qui les exécutèrent étaient alors les plus célèbres peintres de Florence, et quelques-uns d'entre eux avaient été les élèves de Michel-Ange lui-même. La galerie en question est donc une chose unique en son genre et du plus haut intérêt. Les chambres contiguës sont peintes à fresque; la plus remarquable est une chapelle où Pocatti a représenté tous les saints de Florence dans une ingénieuse composition qui tourne autour des quatre murs. C'est un ouvrage où l'on peut dire qu'il s'est surpassé. Vient ensuite un petit cabinet où l'on montre une épée, un bâton et divers objets ayant appartenu à Michel-Ange. C'est là qu'il se retirait, dit-on, pour étu-

dier; c'est dans ce petit coin qu'ont été élaborées tant de conceptions gigantesques. Mais ce qui est d'une valeur inestimable, ce sont les ouvrages mêmes du grand maître, ses peintures ébauchées, un bas-relief en marbre qu'il avait sculpté à l'âge de quinze ans, une esquisse du *Jugement dernier*, divers modèles en cire et autres reliques sans prix. Ce n'est pas tout: là se conservent encore les manuscrits autographes de Michel-Ange, en vers ou en prose, les lettres d'hommes illustres qui lui furent adressées, documents qui jettent un nouveau jour sur sa vie, ses ouvrages et son temps.

Ces papiers sont lettres closes, même pour nous autres Florentins. Bien que la galerie fût ouverte à tout le monde un jour de la semaine, le possesseur ne laissait pénétrer âme qui vive dans les archives. Cet homme, qui s'appelait le conseiller Buonarotti, était ministre de l'instruction publique et ultramontain exagéré. Il est mort l'an passé sans postérité, et il a légué à la municipalité de Florence tous les objets dont je viens de vous parler, en les plaçant sous la surveillance du gonfalonier (maire), du directeur de la galerie des Offices et du bibliothécaire de la Laurenziana. A cette nouvelle, les héritiers intentèrent un procès à la municipalité, et le précieux legs courut risque d'être annulé; mais finalement, une transaction est intervenue entre les héritiers et la ville, par laquelle, moyennant quatre ou cinq mille écus, le trésor michel-angesque est devenu la propriété perpétuelle de Florence et du public. Une commission a été nommée pour dresser un inventaire et composer le catalogue des manuscrits. Je vous en enverrai sous peu une description détaillée, pensant ne pouvoir rien faire de plus agréable aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. P. E. G.

LIVRES D'ART

Les Monuments scandinaves du moyen age, *avec les peintures et ornements qui les décorent, dessinés et publiés par* M. Mandelgren, *peintre suédois. Paris,* Ve Jules Renouard, 1859.

Un peintre suédois, M. Mandelgren, a entrepris sur l'histoire de l'art dans les régions du Nord un livre qui doit avoir pour nous tout l'intérêt d'une révélation. De longs voyages en Suède et en Norvége ont permis au savant artiste d'étudier, et de dessiner avec une fidélité parfaite les fresques nombreuses qui décorent les églises, et qui pour la plupart ont été exécutées par des peintres inconnus, à partir du XIIIe siècle jusqu'au XVIe. Un grand et beau livre in-folio est consacré par M. Mandelgren à la reproduction de ces peintures, et à l'élucidation des questions diverses que soulève leur histoire. Les procédés de la chromolithographie ont permis à l'auteur de faire reproduire les originaux avec toute l'exactitude de leur coloration propre. Le style en est étrange; il ne ressemble que de loin à ce qu'on appelle vulgairement l'art byzantin; il a moins de roideur, plus de naturel, et une certaine désinvolture aisée, quelquefois même maniérée; mais l'accent est fort, le caractère saisissant, et dans les sujets familiers les costumes sont tout à fait curieux.

Les deux premières livraisons de ce précieux ouvrage nous font pénétrer dans les églises de Bjeresjœ, en Scanie, de Rôda (Gothie occidentale) et d'Edshult, l'un des plus curieux monuments religieux de l'évêché de Wexiæ. Les peintures qui décorent ces églises ne sont pas toutes de la même époque : les unes datent du XIIIe siècle, les autres sont de 1323 et de 1449. En étudiant ces naïves compositions, on peut suivre progressivement la marche d'un art qui s'est développé en dehors des influences générales, et qui en raison même de son isolement, est marqué d'un cachet plus original et plus étrange.

Les sympathies les plus intelligentes ont accueilli la publication entreprise par M. Mandelgren. Les savants d'Allemagne ont déjà fait fête à ce livre, si nouveau pour eux comme pour nous. Les encouragements des artistes les plus distingués ne pouvaient manquer à l'auteur qui, parmi de récents témoignages d'approbation, est heureux de compter celui que lui adresse M. Ingres. « Avant vos laborieuses recherches (écrit l'illustre peintre à M. Mandelgren), qui se doutait que la Suède seule rassemblât un si grand nombre de monuments de cette époque de l'art, dans le style religieux et profane? Certes, les autres pays ne me paraissent pas plus riches, et je vous félicite, monsieur, de nous avoir fait connaître ces nombreux trésors, et je vous adresse de nouveau mes sincères compliments sur la manière dont vous avez exécuté tous ces dessins : elle est vraie, naïve, intelligente, et par cela même toujours énergique et originale, ce qui en fait vraiment une œuvre admirable. » Nous n'avons rien à ajouter à l'arrêt prononcé par un aussi bon juge.

Un de nos abonnés de Bruxelles, M. le baron de Vinck, veut bien nous communiquer, au sujet des transformations subies par certaines gravures sous les divers régimes politiques, de curieuses observations qui servent de complément naturel à l'intéressant article que M. Feuillet de Conches a publié, dans la *Gazette*, sur la même matière. Nous nous faisons un plaisir d'en faire part à nos lecteurs :

« Monsieur, les travestissements singuliers subis par quelques gravures, qui ont été signalés par votre collaborateur, M. Feuillet de Conches, dans son curieux travail sur les apocryphes de la gravure de portrait, ne sont pas les seuls ni les plus étranges que l'on puisse citer.

« En 1792, Levacher fils grava, d'après Duplessis, un portrait de Louis XVI. Aussitôt après le retour des Bourbons en France et l'avénement au trône de Louis XVIII, on exhuma la planche gravée par Levacher et on remplaça à la hâte le nom de Louis XVI par ces mots : « Louis XVIII, Roi de France et de Navarre, né le 17 novb. 1755. » Les badauds achetèrent le portrait menteur quoiqu'il ne rappelât aucun des traits du premier roi. Le mensonge avait été tellement audacieux qu'il réussit.

« Quand Louis XVI eut quitté Versailles, le 17 juillet 1789, pour venir habiter les Tuileries, et signer sa réconciliation avec le peuple, en arborant la cocarde tricolore, Debucourt, s'inspirant d'une vieille gravure de Greuze, peignit un tableau de circonstance qui fut gravé par Legrand. — *Vive le Roi!* était le titre de cette estampe. On voyait au milieu un paysan qui exhibait à sa famille ébahie le portrait de Louis XVI. — « *A tous Français bien nés, que cette image est chère,* » s'écriait ce bon Normand. Cette gravure eut un succès énorme.

« Mais la Révolution grandissait, et Louis XVI n'était déjà plus. La Convention, sur la motion de Robespierre, venait de proclamer la croyance à l'Être suprême. Vite on se hâte de célébrer ce décret, et la spéculation exhume la planche oubliée de Legrand. On gratte les mots « *Vive le Roi!* » on écrit sous la gravure : « *Réception du décret de l'Être suprême*, » on efface le portrait de Louis XVI, et on grave en son lieu et place : « *Le peuple français reconnaît l'existence de l'Être suprême et l'immortalité de l'âme.* » Et afin que personne n'en ignore, on ajoute ces vers :

Nous te prions, Être suprême,
D'anéantir tous les tyrans,
Qu'aucune tête à diadème
Ne commande plus les vivants, etc.,

« Cette métamorphose ne fut pas encore la dernière. Le portrait de Napoléon vint se substituer au décret du 18 floréal.

« Peut-être la planche de Legrand sera-t-elle un jour exhumée du fond d'un vieux magasin, et servira-t-elle, transformée pour la quatrième fois, à publier les exploits des armes françaises.

« Une autre gravure in-f° très-rare, a également subi une étrange mutilation, c'est le porte-drapeau de la fête civique, peint par Polly et gravé par Copia. C'était en octobre 1792, la République fêtait le succès de ses armées, et Polly, s'inspirant de cette fête populaire, avait dessiné un beau paysan en sabots, portant fièrement un drapeau avec ces mots : « *La liberté ou la mort.* » Mais, à cette époque, tout marchait avec une telle rapidité, que le succès du jour était aussitôt effacé par l'événement du lendemain, et la gravure de Copia fut bientôt abandonnée et vouée à l'oubli.

« Cependant, par un jeu du sort, l'image destinée à perpétuer les hauts faits des armes françaises, servit à célébrer leurs revers et le triomphe des ennemis de la France. Par une étrange transformation, le porte-drapeau qui avait crié la victoire de Valmy dut fêter l'entrée des alliés dans Paris. On changea son drapeau, on y mit des fleurs de lis, et on écrivit sous les pieds du bonhomme : « *Le Porte-Drapeau de la fête champêtre, au retour de S. M. Louis XVIII dans sa capitale, le 3 mai 1814.* »

« M. Feuillet de Conches stigmatisait l'autre jour les apocryphes de la gravure de portrait, et les vils mercenaires qui travestissent le génie des graveurs; l'immoralité n'est-elle pas plus grande, quand on abuse à ce point d'œuvres artistiques, telles que certaines estampes de Debucourt ou de Polly.

« Que la caricature se transforme et se copie elle-même, passe encore; à peine née, elle meurt emportée par les circonstances : quand le talent la fait durer, c'est par exception, ou par hasard. Mais une œuvre sérieuse, une œuvre d'art, doit être traitée avec plus d'égards et de respect; elle doit rester conforme à la pensée de son auteur.

« Agréez, etc. BARON DE VINCK.

En vertu d'une décision de M. le ministre d'État, la *Mort de César*, provisoirement retirée du musée du Luxembourg, figure aujourd'hui à l'exposition des ouvrages de M. Court, boulevard des Italiens. On sait que M. Court remporta le prix de Rome à l'âge de vingt-deux ans. Il n'en avait guère que vingt-quatre lorsqu'il envoya de Rome cette belle et grande composition, qui fit au salon de 1827 une sensation si vive, et qui passera toujours pour le tableau le mieux conçu et le mieux exécuté de son œuvre, et pour un des plus brillants envois de nos pensionnaires.

Marc-Antoine fait apporter sur la tribune aux harangues le corps de César assassiné dans le sénat, et excite le peuple romain contre les meurtriers, en lui montrant la tunique ensanglantée du dictateur. On remarque, sur le devant, Brutus et Cassius, au milieu du peuple agité. Tel est le tableau dont vient de s'enrichir l'exposition de M. Court.

— Nous recevons de Berlin la nouvelle de la mort de M. Wagner, peintre d'animaux. Cet artiste, encore jeune, s'est tué à la chasse par un accident semblable à celui qui naguère atteignait un de nos plus célèbres chanteurs.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : EDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LES DESSINS DE RAPHAËL

« Dis-moi qui tu admires et je te dirai qui tu es : » l'adage est aussi vrai pour les nations que pour les individus. Il se peut donc qu'un peuple donne la mesure de son goût par la seule manière dont il apprécie Raphaël, ce grand peintre ayant eu le privilége de résumer en lui toute la peinture et d'en être la personnification la plus haute, ou du moins la plus brillante, la plus complète. Il est remarquable, en effet, que l'admiration pour Raphaël a toujours grandi ou diminué, selon que le véritable sentiment de l'art s'est fortifié ou affaibli. Au XVIe siècle, l'influence de Raphaël fut à peu près nulle dans notre pays; la peinture française dérivait alors de l'école de Fontainebleau, et bien que Primatice fût un élève de Jules Romain, l'héritage du premier maître s'était si bien altéré ou corrompu à la seconde génération, qu'il en était presque devenu méconnaissable. Durant toute cette période de notre histoire, on ne voit dans l'œuvre de nos artistes, à part la naïveté gauloise des Clouet, que des lignes serpentines et des mouvements contrastés, des figures qui se tourmentent pour être gracieuses, ou qui se tordent pour être fières. La désinvolture sert

de pantomime et tient lieu d'expression. Jean Cousin semble venu tout exprès pour accommoder Michel-Ange au tempérament français, pour mettre à la portée de tout le monde le *Jugement dernier*. Fréminet se boursoufle au souvenir de la chapelle Sixtine; Germain Pilon chiffonne le marbre, Jean Goujon l'assouplit et l'allonge à l'imitation des élégantes sveltesses du Parmesan. Ainsi, toute la renaissance française, faute d'avoir reçu la saine tradition de Raphaël, s'égare dès son commencement; elle débute par une décadence.

C'est seulement au XVIIe siècle que, parmi nous, le goût pour Raphaël commence à naître. Alors se produisent les deux plus grands peintres de notre école, Eustache Lesueur et Nicolas Poussin. L'un se rattache par une secrète parenté de génie au peintre d'Urbin ; l'autre, trouvant Raphaël aussi supérieur aux modernes qu'il lui paraît inférieur aux anciens, ne fait que traverser les Chambres et les Loges pour remonter jusqu'à l'antique. En dehors de ces deux maîtres et de Jacques Stella, l'école française n'a plus de commerce avec Raphaël. Valentin, Lebrun, Mignard, Sébastien Bourdon, Jouvenet, recommencent parmi nous les Carrache ou leurs rivaux, et un siècle entier se passe, après la mort du Poussin, pendant lequel le Paris des arts n'est qu'une succursale de Bologne. Il semble que la permanence d'une Académie française à deux pas du Vatican, était faite pour entretenir parmi nos peintres le goût des fresques de Raphaël, et pourtant tous les successeurs de Lebrun, tous les artistes qui ont vécu sous la vieillesse de Louis XIV, sous la Régence et sous le règne de Louis XV, reviennent de Rome aussi peu romains par le style que s'ils revenaient de Versailles. Les plus sages d'entre eux ne remontent pas au delà du Guide. On dirait que personne n'a vu l'École d'Athènes, le Parnasse, l'Héliodore, la Prédication de saint Paul... On ne songe à Raphaël qu'une seule fois : le roi ayant besoin de tapisseries, Louis de Boullogne est chargé de copier les fresques qui ornent la Chambre de la Signature, pour en envoyer les modèles aux Gobelins[1]. Encore le jeune pensionnaire en usa-t-il fort librement, car il se permit de changer dans sa copie les tons de la peinture originale, pensant qu'une décoration destinée à occuper ou à reposer les regards, avait d'autres exigences qu'une fresque composée pour exprimer éloquemment les grandes pensées de Jules II. En dehors de ce souvenir accordé au peintre d'Urbin, ses enseignements illustres sont oubliés ou dédaignés par tous ceux des nôtres, qui, durant le XVIIIe siècle,

1. Ces curieuses copies de la dispute du Saint-Sacrement et de l'École d'Athènes ont longtemps orné la salle des Sept-Cheminées au Louvre, celle qui est aujourd'hui consacrée aux chefs-d'œuvre de notre école moderne.

s'en vont étudier la peinture aux frais de l'État, et cela se passe dans une ville toute remplie du nom de Raphaël!

Le comte de Caylus est, je crois, le premier en France, qui ait eu l'idée de graver en *fac-simile* les dessins des grands maîtres, déjà traduits en camaïeu d'un style si mâle, par Andrea Andreani, Antoine de Trente, Ugo da Carpi et quelques autres. Charles Coypel était alors conservateur des dessins du roi; il recevait une fois la semaine, au Louvre, les amateurs les plus distingués du temps, et il leur faisait les honneurs de la collection royale avec beaucoup de grâce et beaucoup d'esprit. Les études de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël étaient le principal objet de la causerie; on les classait, on les inventoriait chemin faisant; on y mettait même naïvement des paraphes, comme eût fait un greffier du parlement, et s'il s'élevait quelques doutes sur une attribution antérieure, des amateurs étaient là, qui s'appelaient Mariette, et qui étaient capables de résoudre en ce genre les plus difficiles problèmes. Caylus, qui était de ces réunions charmantes, et qui avait essayé sa pointe sur les dessins de la collection Crozat, voulut reproduire à l'eau-forte les dessins du Cabinet du roi, particulièrement les caricatures de Léonard de Vinci, quelques traits sublimes de Michel-Ange, et les projets de composition, qui s'y trouvaient en grand nombre, de la main de Raphaël. Ces rapides ébauches de la plume ou du crayon s'appelaient alors des *desseins*, expression heureuse, qui, dans son orthographe primitive, rappelait si bien que tout croquis de maître est une pensée. Mais, il faut en convenir, le comte de Caylus, en reproduisant les dessins de ces grands peintres, faisait moins une œuvre d'artiste qu'une besogne d'archéologue, et la curiosité y avait encore plus de part qu'une admiration bien sentie. Les gravures de Caylus, d'après les esquisses de Raphaël, ne ressemblent que de loin aux originaux. Il y règne une liberté qui a la prétention d'imiter l'assurance d'une main magistrale, et il est clair que le célèbre antiquaire n'a pas été averti de la manière dont il convenait de rendre de pareils dessins. Plus ils sont faciles et libres, plus il faut que la traduction soit attentive à ne pas ajouter ses propres licences au laisser aller du maître. Celui qui veut reporter sur le cuivre un dessin de Raphaël, doit se condamner à une version littérale ou, pour mieux dire, à un calque scrupuleux; il doit se reposer sur l'original, du soin d'être aimable; et comme il s'agit d'exprimer une seconde fois ce qu'il y eut de plus intime dans l'âme d'un artiste supérieur, il importe que la pointe se cache sous les traits du crayon, il faut que le graveur se taise, pour ainsi dire, de façon qu'on n'entende d'autre son de voix que celui du maître.

Mais tout cela ne pouvait être compris du temps de Caylus. On mettait

alors de l'esprit partout ; il en mit dans les dessins de Raphaël. De l'esprit? les grands hommes n'en ont point, ni les grands peintres. C'est affaire à un Watteau, à un Lafage, de tracer un croquis spirituel. Des artistes tels que Léonard, Raphaël ou Michel-Ange, n'écrivent sur le papier que des phrases concises ou des notes éloquentes. Le moment n'était pas encore venu de respecter ces nuances, et il ne devait pas venir de sitôt. La révolution qui s'opéra à la fin du siècle, se fit tout entière au profit des Grecs. Une fois qu'il eut ouvert les yeux, David passa brusquement de Boucher à Phidias; il franchit d'un bond la Renaissance pour aller jusqu'à l'antique, si bien qu'il ne prit pas garde à Raphaël. Aussi, de tous les artistes enfantés par la réforme de David, il n'en est aucun qui se soit souvenu du peintre des Loges. Girodet a eu quelque velléité de recommencer Michel-Ange ; Gros a rêvé d'emprisonner Rubens dans les sévères contours de David ; Guérin n'a vu que des Grecs et ne les a regardés qu'au théâtre ; Prudhon s'est énamouré de la muse de Léonard et des grâces du Corrége ; Gérard est entré avec dignité dans la vie moderne : personne, encore une fois, n'a pensé à Raphaël... Un seul homme a fait exception, c'est M. Ingres. Depuis qu'il est devenu le chef de l'école française, le doyen du style, le culte de Raphaël a été restauré, de nombreux élèves ont répandu les principes si clairement énoncés dans les ouvrages du Sanzio, et le monde éclairé s'est piqué de comprendre la gloire d'un peintre qui, depuis plus de trois siècles, n'avait excité, parmi les multitudes, qu'une admiration banale, inexpliquée et convenue. Et cette influence de M. Ingres, elle s'est fait sentir jusque dans la critique de notre temps, à laquelle il était réservé de grandir et de s'élever au point que l'on peut aujourd'hui lui donner son rang parmi les arts.

Au surplus, ce n'est pas seulement en France que nous avons vu renaître le goût pour Raphaël. Par une coïncidence singulière, qui n'est pas l'effet du hasard, ce goût s'est prononcé dans tous les pays à la fois, et ce qui prouve que l'on a voulu pénétrer au fond même du génie du Sanzio, c'est qu'on a recherché partout, non plus ses tableaux, mais ses dessins, ses croquis, ses moindres griffonnements, si un tel mot peut se dire ici, pour les confier aux graveurs ou aux photographes. L'Italie ne s'est pas contentée de résumer, dans sa belle édition du Vasari, tout ce que trois siècles nous ont appris sur la vie et les ouvrages de Raphaël [1]; elle a

1. On comprend que nous voulons parler ici de l'édition récemment publiée à Florence par Felice Lemonnier, avec le concours des amateurs les plus savants de l'Italie. C'est, on peut le dire, le dernier mot de l'érudition et du goût touchant l'ouvrage du célèbre biographe.

FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE RAPHAEL POUR LA DÉPOSITION DE CROIX.

ouvert ses musées à ceux qui ont voulu mettre en lumière les lambeaux de papier où il avait écrit avec tant de grâce et d'abandon ses impressions les plus fugitives et ses plus intimes pensées. De là nous sont venus les beaux dessins, tirés des galeries de Florence et de Venise, que les frères Alinari ont reproduits par la photographie avec une perfection plus facile à obtenir, peut-être, sous le ciel italien[1]. L'Allemagne, qui avait témoigné de sa vénération pour Raphaël, par les savantes recherches de Rumohr et l'encyclopédique biographie de Passavant[2], a fourni aux photographes florentins une suite de dessins de Raphaël, celle de l'archiduc Charles, d'autant plus précieuse, qu'elle appartient presque entièrement à la troisième manière du maître et nous montre ainsi tout un côté de son génie. A son tour, la France s'est associée généreusement à cette propagande en faveur de la grande peinture, et c'est un amateur illustre, un antiquaire des plus distingués, M. le duc de Luynes, qui a pris l'initiative. M. de Luynes a reçu de la nature le goût des belles choses, et de la fortune le moyen de se les procurer. Par une noble inspiration, il a voulu faire profiter les autres de sa fortune et de son goût. On sait que le musée de Lille a hérité, de Wicar, une collection de dessins originaux des maîtres italiens. Parmi ces dessins, il y en a un certain nombre de Raphaël : M. de Luynes a obtenu la permission de les faire graver à ses frais, et deux artistes consommés dans l'art d'imiter les dessins, MM. Alphonse Leroy et Wacquez ont été chargés de ce travail : ils y ont réussi à merveille[3]. De son côté, l'Angleterre, qui possède tant de trésors, et qui avait donné l'exemple par les grands ouvrages d'Ottley, de Metz et de Lawrence, s'est piquée d'une émulation nouvelle, et les photographes ont eu la liberté de puiser à pleines mains dans les portefeuilles du prince Albert et du British Museum. Enfin, le musée du Louvre, qui est le plus riche du monde en dessins de maîtres, a livré ses cartons les plus mystérieux à la clarté du jour, c'est-à-dire à la jouissance de tout le monde[4]. Échappées des nobles

1. Dessins de Raphaël et de quelques autres maîtres existant dans les galeries de Florence, Venise et Vienne, reproduits par la photographie par les frères Alinari et publiés par L. Bardi, à Florence. La série des dessins de Florence contient 50 photographies, celle de Venise 80 et celle de Vienne 90. Chaque épreuve est au prix de 6 fr., ce qui porte le prix total à la somme énorme de 1,320 francs.

2. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi...* La maison Renouard va publier une traduction de cette importante biographie, annotée par M. Paul Lacroix.

3. Choix de dessins de Raphaël qui font partie de la collection Wicar, à Lille, reproduits en fac-simile par MM. Wacquez et Alphonse Leroy, gravés par les soins de M. H. d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut. Paris, Rapilly, 1858.

4. Nous nous permettrons de rappeler ici que c'est pendant notre passage à la direc-

prisons où on les tenait closes depuis tant et tant d'années, ces feuilles volantes iront porter la gloire de Raphaël dans les pays les plus éloignés, là où n'ont pénétré encore que des notions imparfaites, de rares gravures; elles feront la joie du frileux amateur qui, du fond des régions hyperborées, les verra venir dans sa demeure comme des rayons de lumière. Chose admirable ! l'astre qui avait éclairé en secret les chefs-d'œuvre du génie, les popularise aujourd'hui en les traversant de ses regards. La démocratie de la beauté nous vient du soleil !

Grâce à cette concordance de sentiments, nous voilà tous dans la situation où se trouvèrent, le lendemain de sa mort, les héritiers de Raphaël, Jules Romain, François Penni et Timothée d'Urbin. Avec quelle religieuse émotion ils durent recueillir ces innombrables études qui avaient été familièrement crayonnées sous leurs yeux, mais qui leur paraissaient comme sacrées, maintenant que le maître n'était plus! Il me semble les voir se partager avec une jalousie fraternelle la monnaie de son génie, monnaie d'or. Qui peut dire, en effet, ce qui a le plus de prix, de l'esquisse ou du tableau, de la composition rêvée ou du projet accompli ? Voici un léger crayon où apparaît une Vierge que le peintre n'a fait qu'entrevoir en songe et dont la divinité ne s'est pas encore débrouillée : peut-être y a-t-il plus de charme dans l'ébauche que notre imagination doit achever, que dans la peinture finie dont la perfection même nous accable. Là, c'est un ange qui n'est pas encore descendu des hauteurs du paradis : le peintre en arrêtera les contours quand il l'aura vu de plus près. Raphaël dessinant les groupes de ses tableaux futurs est comme le poëte qui prélude. Il nous tient suspendus à sa plume, il nous intrigue, il se joue de notre admiration... Oui, j'imagine que Jules Romain et le Fattore durent apprécier à l'égal des peintures les plus célèbres, telle étude de vieille Romaine, qui était devenue la sibylle Tiburtine dans les fresques *della Pace*, tel croquis d'une jeune fille du Transtévère, qui avait souri au peintre, en attendant de monter sur le Parnasse en qualité de muse, et de sourire au Dante. Eh bien, nous voilà tous en possession de l'héritage laissé par Raphaël à ses disciples. Chacun de nous est plus riche à lui seul que ne l'étaient Jules Romain, le Fattore et Timothée, plus riche que ne le sont séparément le British-Museum, le prince Albert, les galeries de

tion des Beaux-Arts, que fut entreprise la série des fac-simile de dessins que le ministère de l'intérieur, et ensuite le ministère d'état ont si heureusement continuée. Il fallut faire quelque violence ou plutôt donner une extension imprévue au crédit particulier des beaux-arts, pour y introduire cette nouveauté, dont la pratique est aujourd'hui plus facile par la faculté que donne la loi de se mouvoir dans l'ensemble des crédits.

Florence, de Venise et de Vienne, le musée Wicar, le musée du Louvre.

Il nous est donc possible aujourd'hui de porter un jugement à fond sur Raphaël, je veux dire d'apprécier, non pas les résultats de son génie, mais la marche qu'il a suivie pour les produire. La vie privée des peintres, en tant que peintres, est murée pour l'histoire : celle de Raphaël ne l'est plus pour nous. Les portes de son atelier nous sont ouvertes ; nous pouvons y entrer quand le maître travaille avec ses disciples et ses modèles, dans ces heures de recueillement et de silence, où l'on n'ouvrirait qu'à Léon X, où Michel-Ange n'aurait pas reçu le pape lui-même. Nous allons connaître maintenant, pour ainsi parler, un autre Raphaël, que le public ne soupçonne point, que la postérité n'a pas encore bien connu. Car on peut le dire sans paradoxe, il y a deux Raphaël : l'un que l'on pourrait appeler impersonnel et dont le nom se confond avec la peinture, à peu près comme le nom de Vitruve est synonyme de l'architecture ; c'est celui que tout le monde admire par habitude et sur parole, c'est le créateur de tant de merveilles consacrées, de ces Vierges que l'on sait par cœur, de ces compositions dont l'assiette, la pondération et l'harmonie ravissent tous les regards, sans qu'on puisse les imaginer autrement, sans qu'on y devine le moindre effort, sans qu'on y trouve un autre caractère que celui de la beauté même, si bien qu'on les dirait créées, non par un peintre, mais par la peinture. L'autre, c'est le Raphaël intime : celui-là, tout en devenant le type du peintre, conserve néanmoins sa personnalité ; il garde une physionomie dans l'éclectisme. Michel-Ange se détache de la foule en se mettant à l'écart ; il se caractérise par l'isolement : Raphaël, au contraire, se place au centre de l'art et il ramène à l'unité de sa nature les différents modes de la beauté, mais c'est pour les marquer à son empreinte. Tous les domaines de la peinture ont été découverts avant lui ; mais il s'en empare et il y plante son drapeau. Ainsi, dans son œuvre, qui a toute la grandeur d'une abstraction, nous pouvons restituer une individualité d'autant plus aimable, qu'elle se cachait sous les apparences d'un type général. En pénétrant dans sa demeure, nous avons mis la main sur son cachet, nous avons surpris des feuilles de son écriture, c'est-à-dire ces dessins intimes qui sont les autographes de son génie.

La fortune a voulu que tous les dessins de Raphaël fussent conservés, ou du moins que nous en eussions un grand nombre appartenant à chacune de ses manières. Dans sa courte carrière, le maître s'est transformé plusieurs fois, et il a passé par toutes les phases de l'humanité sans avoir épuisé l'existence. Destiné à ne vivre que la vie d'un jeune homme, il a été adolescent dès l'enfance, jeune dans l'âge adolescent, et il avait atteint la virilité quand sa jeunesse n'était pas encore à son terme. Parmi les

ÉTUDE DE RAPHAEL POUR LA FIGURE DU DANTE

DANS LA FRESQUE DU PARNASSE

deux ou trois cents dessins que nous avons sous les yeux, il en est un qui se rapporte à sa première enfance, peut-être à l'époque où il étudiait chez son père, Giovanni Santi, avant d'avoir été amené à Pérouse. C'est le croquis du *Massacre des Innocents*, que possède l'Académie de Venise et que nous avons fait graver ici. Il ne se peut rien imaginer de plus naïf et de plus charmant. Les bourreaux sont aussi innocents que les victimes. Les enfants pleurent, mais ce n'est pas pour tout de bon, et les mères font mine de se désoler. On se donne des coups d'épée, mais sans se faire aucun mal. Le peintre est dans cet âge où les enfants charbonnent sur les murs des personnages exprimés par des lignes barbares; mais quand les autres n'en sont encore qu'à cette algèbre enfantine, il est, lui, secrètement guidé par une science infuse, et il suit, comme par instinct, un certain idéal qui est en lui. Ne connaissant pas le Pérugin, il ne l'imite pas encore; n'ayant jamais vu tuer personne, il se figure un massacre exécuté par des soldats sans colère. Mais que d'élégance dans leurs gestes automatiques! Comme il est coiffé avec grâce, le guerrier debout, qu'on croirait copié d'après un bas-relief athénien, tant il ressemble à un croquis d'Alcibiade tracé par un Grec. Tout à l'heure, nous verrons Raphaël en possession de lui-même, et alors ce petit dessin, comparé aux fresques de l'École d'Athènes ou du Parnasse, nous produira l'impression que font les marbres d'Égine, lorsqu'on les compare aux figures de Phidias.

On peut rapprocher de cette naïve étude pour le *Massacre des Innocents*, une étude non moins naïve qui fait partie de la collection Wicar, et qui est gravée en fac-simile dans le beau recueil de M. de Luynes. C'est le principal groupe du *Couronnement de la Vierge*, que Raphaël peignit vers l'âge de seize ans, pour la famille Oddi. Les figures projetées du Christ et de sa mère sont représentées dans ce dessin par deux adolescents, deux petits condisciples de Raphaël, qui ont ingénument posé devant lui, en costume d'atelier, avec leurs jaquettes serrées et leurs chausses collantes, l'un faisant le geste de couronner l'autre. D'après ces deux écoliers, l'artiste n'a voulu qu'étudier et arrêter le mouvement des figures; mais déjà il a ébauché, en trois coups de plume, dans les têtes, une expression de tendresse divine et d'ineffable modestie.

A l'époque où Raphaël était l'élève du Pérugin, se rapportent la plupart des dessins de l'Académie de Venise, notamment la première pensée du petit tableau de *Saint Georges*, qui se voit au Louvre. Ce groupe du cavalier et du dragon est extrêmement curieux par la singulière différence qui existe entre le tableau et le dessin. Le tableau est peint minutieusement et avec une timidité presque puérile; le croquis, au contraire, est plein de vivacité et de feu, il est fait largement, *con certa maniera*

Gazette des Beaux-arts.

FAC SIMILE D'UN DESSIN DE RAPHAËL. Tiré de l'Académie de Venise.

Imp. A. Delâtre, Paris.

gentili di fierezza, suivant l'expression de Lomazzo. Les hachures enveloppent les plis tortueux du monstre, se contournent, se renflent et s'amincissent comme feront plus tard les tailles d'un graveur flamand. Autant l'exécution de la peinture est attentive et soignée, autant les indications de la plume sont libres et résolues. Cela tient, sans doute, à ce que l'élève a peint son tableau sous les yeux du maître, tandis qu'il était seul quand il a écrit sa pensée sur le papier ; cela prouverait aussi que le respect qu'il avait pour le Pérugin a retenu pendant quelque temps l'essor de son précoce génie.

D'après les peintures célèbres de Raphaël, on distingue ordinairement trois manières dans son œuvre. D'après ses dessins, on pourrait mieux saisir le passage d'une manière à l'autre, et il serait facile d'observer chez lui un plus grand nombre de transformations, mais nous avons hâte d'arriver à ce qu'on appelle sa seconde manière. Elle commence à se manifester par le fameux tableau de la *Déposition de Croix*, qui appartient à la famille Borghèse. Ce moment est décisif dans la vie de Raphaël, âgé alors de vingt-quatre ans, car c'est le moment où il cesse d'être un élève admirable pour devenir un sublime maître. Aussi n'est-il pas une seule peinture de lui qu'il ait plus travaillée, plus cherchée que celle-là. On en connaît de nombreuses pensées ; il en existe à la galerie de Florence, au British Museum, au musée du Louvre et dans plusieurs collections particulières. Toutes ces variantes sont belles, toutes sont bien inventées ; mais il est curieux de voir comment un peintre, qui avait naturellement le goût si délicat, est parvenu cependant à le châtier, à l'épurer encore, jusqu'à ce qu'il eût trouvé la composition qui est demeurée la dernière, celle de la galerie Borghèse.

La ravissante esquisse dont on voit ici la gravure en petit, n'était faite que pour le groupe principal, celui du Christ mort et des disciples ; les saintes femmes n'y étaient qu'indiquées et leur action n'était pas suffisamment expressive dans une scène que leur présence devait rendre plus pathétique. Raphaël, en traçant à la hâte le dessin qui est maintenant au British Museum, a fait une place à part, sur la droite, au groupe des Maries qu'il s'est représentées marchant d'un pas chancelant à la suite du corps. Entre les deux porteurs s'est avancée Marie Madeleine, qui saisit la main du Christ et y dépose, en s'inclinant, un pieux baiser; mais ce mouvement, d'ailleurs si heureux pour la combinaison des lignes, était une légère faute de goût. Une telle action, outre qu'elle avait trop d'importance au centre du tableau, et qu'elle attirait trop les regards, aurait affaibli l'impression générale et aurait pu nuire à l'unité d'un drame aussi imposant. C'était une note un peu mondaine en ce lugubre concert : Raphaël l'a senti, et dans un

nouveau dessin (celui de Florence), il a figuré Madeleine soutenant la main du Seigneur et faisant le geste de lui épargner une secousse, comme s'il y avait encore du sentiment dans ce cadavre d'un Dieu! Enfin, le grand artiste a compris qu'une mère ne pouvait avoir assez de force pour accompagner son fils au tombeau, et la composition définitive nous montre la Vierge évanouie entre les bras des saintes femmes, groupe admirable qui, rejeté au second plan comme un écho de douleur, accomplit le chef-d'œuvre en l'achevant pour l'âme, en le pondérant pour les yeux.

On ferait, sans doute, un livre très-curieux en dressant la liste méthodique de tous les dessins de Raphaël, pour les rapprocher l'un de l'autre et les comparer ensuite aux peintures connues dont ils furent les ébauches. On y verrait un artiste qui commence toujours par le beau pour s'élever à l'excellent, quand il ne lui arrive pas de rencontrer la perfection du premier coup. Même à l'état de squelette, sa composition est déjà vivante; déjà elle se meut et s'éclaire, les figures se détachant sur le fond du papier, par les quelques hachures qui font sentir le modelé du milieu, non moins que par la fermeté du contour extérieur. D'autres, n'ayant qu'une certaine verve créatrice, ne savent pas s'en tenir à leurs premières inspirations, les seules bonnes, et ils gâtent ce qu'ils corrigent; il n'en est pas ainsi de Raphaël : ses repentirs ne sont pas l'effet de l'hésitation ou du caprice, toujours ils sont dictés par un sentiment exquis des plus hautes convenances, de sorte que les fautes qu'il a signalées lui-même nous en apprennent sur l'art plus encore que ses chefs-d'œuvre.

Mais ce n'est pas ici le lieu de composer l'intéressant catalogue dont nous parlions tout à l'heure. Ce qui importe maintenant, c'est de déterminer le caractère des dessins de Raphaël, en touchant un mot des questions d'art que leur examen soulève. Quand on regarde attentivement ces dessins, qu'on les analyse et qu'on en pénètre les secrets, on en peut savoir autant que si on avait été le disciple du maître, et que l'on eût recueilli de sa bouche l'enseignement de ses principes. Raphaël disait souvent à ses élèves : « *Il faut peindre la nature, non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être.* » Cette doctrine, renouvelée de l'art grec, s'adresse moins à des écoliers qu'à des maîtres; elle ne reçoit une application opportune qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure qu'une telle parole n'a dû être prononcée que devant des hommes tels que Jules Romain, Perin del Vaga ou Polidore. Pour un commençant, rien ne serait plus dangereux que de lui recommander l'idéal et de lui dire : corrigez la nature. L'artiste qui débute, doit copier d'abord naïvement ce qu'il voit, et c'est ce que Raphaël fait lui-même dans tous les dessins qui sont des *études*, c'est-à-dire qui sont exécutés en présence du modèle.

Mais, pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux, il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir : c'est l'enseignement qui ressort de toutes les études de Raphaël. Il en est de l'art comme de la science : il repose sur des axiomes d'une simplicité qui, au premier abord, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie : » voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur, comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, et si quelque imperfection, si quelque détail voyant attire nos yeux, il faut les fermer sur cette imperfection, sur ce détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux, je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se manifeste que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de Raphaël. Beaucoup de maîtres ne l'ont point connue, et des plus illustres. Michel-Ange, par exemple, procède autrement. Au lieu de fondre les parties dans le tout, il rehausse leur importance, il y insiste, il leur donne un contour ressenti et un relief exagéré. Au lieu d'envelopper les muscles, il les développe; mais ce moyen, qui conduirait les autres à un petit résultat, ne l'empêche pas, lui, d'atteindre au grandiose, parce que tous les membres de la figure étant amplifiés à la fois, et à peu près dans la même mesure, c'est encore l'ensemble qui triomphe, et qui triomphe avec violence. Le caractère imprimé à la figure fait son unité. Toutefois, pour choisir un exemple plus frappant, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse*. Pendant que l'artiste romain, après avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans, et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure; il l'analyse, il la copie pièce à pièce; il voit un monde dans chaque morceau, et il s'y arrête suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire. Arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails; il compte les veines et les plis de la peau, et, pendant ce temps, il oublie l'ensemble, que dis-je? il ne voit plus les membres voisins de celui qu'il copie, de façon que si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général en est juste, ou paraît l'être, ce sera par miracle, parce qu'avec une patience infinie le génie tudesque aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera, dans l'exécution, quelque chose d'inégal, de pénible et de roide; dans la figure entière, un défaut d'unité, et un carac-

tère individuel qui lui interdira la grandeur, la beauté et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Albert Dürer et Raphaël, restera, dans l'œuvre du premier, un paysan de la campagne romaine, plus ou moins bien tourné, tandis que le second n'aura qu'à effacer quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt, montant sur le sommet du Pinde, ce ménétrier de la Sabine mènera le branle des Muses et sera le dieu de la poésie.

Il semble que le peintre d'Urbin voulut donner un avertissement au peintre de Nuremberg, lorsqu'il lui envoya la magnifique étude à la sanguine qui est maintenant à Vienne, dans la collection de l'archiduc Charles. Ces deux académies nues, très-accentuées très-fermes, très-*nature*, sont cependant élégantes dans leur force et robustes avec souplesse; elles sont vues en grand; elles ne présentent aucune de ces minuties qui sont des laideurs parce qu'elles font tache dans le style, et rien n'empêche qu'une fois revêtues de draperies ou d'armures, elles ne figurent à côté du pape dans la fresque qui représentera la *Bataille d'Ostie*. Albert Dürer avait fait hommage de son portrait à Raphaël. « Il était peint à la gouache, dit Vasari, sur une toile si fine qu'on le voyait des deux côtés. Les ombres étaient colorées à l'aquarelle, et quant aux lumières, elles étaient obtenues sans travail et sans blanc, par la seule transparence de la toile, ménagée dans les clairs. » C'est en échange de cet envoi que Raphaël fit présent à Dürer du dessin dont nous parlons; on y lit ces mots, écrits de la main du peintre allemand : 1515. *Raphaël d'Urbin, que le pape tient en si haute estime, a dessiné ces figures et les a envoyées à Albert Dürer, à Nuremberg, pour lui montrer son talent.*

La collection de Vienne abonde en dessins de la troisième manière, de celle qui commence à l'École d'Athènes, et qui a produit tant de magistrales études, notamment ces figures superbes du *Dante* et de *Sapho*, par lesquelles se révèle un maître arrivé à la plénitude de son génie. Mais ici se présente une observation très-importante. On entend dire souvent que Raphaël a bien fait de mourir jeune, puisque déjà il touchait à sa décadence. Cette opinion, professée longtemps dans notre école, est contredite par tous les dessins que nous connaissons du grand peintre, c'est-à-dire par tout ce qui émane directement de lui. Il est bien vrai que les tableaux exécutés par Jules Romain et les autres pour le compte de Raphaël, accusent l'influence de Michel-Ange, c'est-à-dire une énergie affectée, une ampleur qui va jusqu'à l'enflure; mais dans les morceaux qu'il peignit de sa main, comme, par exemple, les Sibylles de la *Pace*, la Madone de Saint-Sixte et la fresque de *Galatée* à la Farnésine, tous

FAC SIMILE D'UN DESSIN DE RAPHAEL, TIRÉ [illegible] MUSEUM

(Étude pour la figure de Sophie dans [illegible]

Imp. Paill. [illegible]

ouvrages qui sont de ses dernières années, et même dans la *Transfiguration*, Raphaël nous paraît délivré des inquiétudes que lui a causées Michel-Ange. Son style est devenu plus fier, sans doute, et sa manière s'est agrandie; mais il demeure encore discret dans l'abondance, mesuré dans le grandiose, humain et tempéré jusque dans le lyrisme.

Que dire de ces Vierges et de ces enfants Jésus que l'on voit se dessiner d'eux-mêmes à chaque instant, sous la plume de Raphaël, plume légère qui semble tombée des ailes d'un ange? Tant de madones adorables que le peuple connaît par leur nom, et dont les attitudes sont à jamais consacrées dans nos souvenirs, elles sont là sur le papier du peintre, promettant un sourire, laissant deviner leur grâce future sous le voile d'une première inspiration. La plume ne fait qu'effleurer leur image, le crayon les touche à peine, la pointe d'argent les enveloppe d'un pâle contour, mais déjà on les reconnaît, on les évoque, on les voit vivantes et chacun les encadre en pensée dans un de ces doux paysages dont le ciel transparaît à travers le clair feuillage des arbres minces. Une remarque à faire sur ces Vierges qu'il n'est plus permis de vanter, c'est que Raphaël, à la pureté immaculée des anciens maîtres ajoute le charme extérieur; il réconcilie la Vierge avec la beauté, il lui prête une divinité humaine sans aller jusqu'au mondain. Fra Angelico avait représenté Marie comme une colombe séraphique; Léonard se l'est figurée sous les traits d'une femme; Raphaël seul a conçu la Vierge.

Il nous reste à dire un mot de ceux qui nous ont fait le loisir d'admirer tant de belles choses. Quel que soit le charme des photographies et de leurs colorations imprévues, nous ne pouvons refuser notre préférence aux estampes en fac-simile qui, lorsqu'elles sont gravées par des artistes comme feu Butavant, Alphonse Leroy, Wacquez et Rosotte, arrivent aussi à reproduire l'identité de l'original. C'est une justice à leur rendre, qu'aucun de leurs prédécesseurs en ce genre ne leur est comparable. Caylus, par la liberté de sa traduction, tombe quelquefois dans la paraphrase; il remplace les méplats du maître par des convexités; il enveloppe les muscles dans des paraphes calligraphiques, et Raphaël, chez lui, tourne au Parmesan. Les imitations de dessins faites en Angleterre sont encore moins fidèles, comme on peut s'en convaincre en parcourant les grands ouvrages de Rogers, de Metz et de Lawrence. Les Anglais pour rendre fièrement Raphaël, en font un Polidore ou un Jules; quand ils veulent le traduire avec esprit, vous diriez d'un croquis de Cambiaso ou d'un calque exécuté sans façon par Benjamin West[1]. Cependant, il faut avouer qu'il n'en est pas

1. V. *Imitations of ancient and modern drawings, from the restoration of the arts in Italy.*

de même des imitations d'Ottley, lesquelles présentent un caractère sérieux et témoignent d'un grand respect pour les modèles [1]. Mais rien ne vaut les fac-simile de Wacquez et d'Alphonse Leroy : Raphaël en eût autorisé l'impression [2]. Par un pointillé patient, par un heureux mélange d'eau-forte, de roulette et de burin, nos habiles graveurs imitent à ravir tous ces jeux du crayon qui furent, pour Marc-Antoine Raimondi, une complète révélation de la gravure. Qu'on nous permette cette réflexion dernière : l'art de traduire Raphaël a été enseigné par lui-même à ses traducteurs. C'est lui qui a donné aux graveurs l'exemple d'*envelopper* les membres des figures nues, en d'autres termes, d'indiquer par la marche des hachures l'insertion et le mouvement des muscles, de contrarier les tailles quand elles doivent accuser la présence des os ou des tendons, de glisser sur les parties charnues, de faire sentir enfin les formes du dessous par le réseau qui les recouvre. Jamais les Édelinck, les Bolswert, les Poilly, jamais ceux qui, un siècle plus tard, trouvèrent tant de raffinements dans la façon de couper le cuivre et commandèrent à leur burin tant d'évolutions savantes, n'ont imaginé un système de tailles plus heureux, plus facile et plus souple que celui que Raphaël a crayonné, en se jouant, sur la figure de la *Vierge d'Albe*, magnifique sanguine de la collection Wicar. On peut dire qu'après avoir dessiné cette belle étude, le peintre l'a couverte de ses traits de plume comme d'un vêtement, qu'il l'a drapée de ses hachures. Aussi le graveur qui l'a reproduite, M. Wacquez, a-t-il parfaitement suivi, et avec scrupule, ces indications admirables, qui, en exerçant son burin, lui apprenaient l'art de le manier.

On le voit, parler de Raphaël, c'est parler de l'art lui-même, c'est

to the present time; by C. M. Metz, London, 1798. On en peut dire à peu près autant de l'ouvrage qui a pour titre: *Lawrence Gallery... London, Woodburn*, 1841.

1. *The italian School of Design being a series of fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy, by Young Ottley; London*, 1823.

2. Indépendamment de sa collaboration à l'ouvrage gravé aux frais de M. le duc de Luynes, M. Alphonse Leroy publie en ce moment un magnifique livre qui touche à son terme et qui a pour titre : *Collection de dessins originaux des grands maîtres, gravés en fac-simile par Alph. Leroy. Paris, Rapilly, 1859.* Dans cette suite précieuse se trouvent d'importantes compositions de Raphaël, dont quelques-unes sont tirées du cabinet de M. Frédéric Reiset, conservateur des dessins au musée du Louvre. Expert consommé en ces matières, M. Reiset a dirigé lui-même le choix du graveur, et a mis autant d'intelligence à lui ouvrir les portefeuilles du Louvre que de bienveillance à lui prêter ses propres dessins. Le catalogue de la collection privée de M. Reiset, rédigé par lui-même, est des plus curieux, non-seulement par les beaux dessins qui s'y trouvent décrits, mais par les savantes et fines remarques qui en accompagnent la description.

traiter toutes les questions dont se compose la science du peintre, car le génie de cet homme a tout embrassé, tout fusionné. Il a été expressif sans sacrifier la beauté, et il a inventé de merveilleuses combinaisons de lignes et de figures sans sacrifier l'expression; il a été, dans ses fresques, le décorateur par excellence, et dans ses Vierges, le peintre des sentiments les plus intimes. Mais en ce milieu rayonnant où il est placé, au sein de ce parfait équilibre de toutes les facultés supérieures, il n'a pu être ni aussi fier que Michel-Ange, ni aussi pénétrant que Léonard, ni aussi profond que Mantègne. Aussi, dans ses peintures comme dans ses dessins, ce qui nous frappe, c'est moins le caractère des têtes que l'ensemble des figures; c'est moins le sentiment particulier de chaque figure que l'ensemble des groupes, c'est, en un mot, la faculté de tout voir en grand. De son œuvre longtemps méditée, se dégage donc cette haute vérité qui plane sur tout le domaine des arts : la nature est une enchanteresse qu'il faut aborder avec prudence et avec la résolution de rester maître de son cœur. De grands artistes, à force de l'aimer, se sont laissé entraîner, enchaîner par elle, et sont demeurés d'illustres esclaves. Les plus grands sont ceux qui l'ont dominée en l'adorant, qui n'ont approché de la Sirène qu'après avoir mis dans leurs oreilles la cire d'Ulysse. Ceux-là s'appellent Phidias et Raphaël.

CHARLES BLANC.

LES LAQUES

I

LE JAPON VA-T-IL NOUS ÊTRE OUVERT?

Les traités récemment conclus entre la France et le Japon ont excité chez nous une inquiète curiosité. Chacun s'est demandé si la main de nos audacieux délégués n'allait pas soulever le voile épais qui dérobe une civilisation mystérieuse aux investigations des voyageurs; si les merveilles d'un art vivement apprécié ne se vulgariseraient pas par le seul fait de la multiplicité des relations et des échanges.

Quelque peu qu'on connaisse les peuples de l'extrême Orient, de pareilles suppositions doivent être traitées de chimères. Nos flottes commerceront avec le Japon sans jamais le connaître; les industries du pays nous inonderont de leurs produits, mais en nous refusant obstinément l'œuvre précieuse, l'objet respecté, destiné aux castes privilégiées de l'empire ou à la personne sacrée du souverain.

Il y a plus, dussions-nous être accusé d'émettre une proposition paradoxale, nous dirons que le moment est venu, pour l'amateur, de recueillir à la hâte tout ce qu'il peut trouver en spécimens dignes d'intérêt, pour l'historien et le critique de dire ce qu'il sait sur le royaume du *Soleil-Levant*[1]; bientôt des documents contradictoires obscurciront les faibles lueurs encore perceptibles aujourd'hui; bientôt un art dégénéré, hybride, remplacera sur le marché de Nagasaki et d'Yédo celui dont nous admirons encore la fantaisie nationale.

S'il était besoin de preuves à cet égard, nous renverrions le lecteur

1. L'un des plus anciens noms du Japon est *Akitsousima*, île de la demoiselle (libellule); le nom actuel est *Nippon* ou *Niffon* (en chinois Shi-pen-Koué), royaume du Soleil-Levant; d'où Marco-Polo a fait Zipangou. Cependant le mot Nippon s'applique particulièrement à la grande île, et l'empire est désigné sous le nom de *Dai Nippon*, le grand Nippon.

aux documents publiés par les membres de la mission diplomatique du Japon [1]; il y verrait combien toutes les classes de la société se montrent empressées de connaître ou de posséder nos dessins, nos estampes, tout ce qui peut montrer nos usages, nos mœurs et l'état de notre industrie.

Cette tendance n'est pas nouvelle; lorsqu'en 1543, les Japonais sans méfiance accueillirent les Portugais, ceux-ci ne manquèrent pas d'apporter avec eux, soit comme objets d'échange, soit à titre de présents, de curieux spécimens de nos arts; or, rien n'est plus fréquent que de retrouver la trace, sur les ouvrages distingués du Japon, de la sensation produite par ces importations révélatrices. On peut saisir, sur les laques ou les porcelaines, des rinceaux, des fleurons, des bordures entières du plus pur style de la renaissance; dans les tableaux en relief formés de pierres ou de métaux précieux, on verra parfois, au milieu des vases à fleurs ou des coupes chargées de fruits odoriférants, une horloge Louis XIII minutieusement copiée jusque dans ses moindres détails.

L'homme qui a certes le mieux étudié les choses et les mœurs, au royaume du Soleil-Levant, M. Ph. Fr. de Sieboldt, reconnaît, aussi bien que nous, cette rare faculté d'assimilation excitée surtout par une tendance incontestable vers le progrès; selon l'éminent voyageur ce besoin même d'un progrès incessant a sauvé jadis l'art japonais de l'abâtardissement auquel pouvait l'entraîner l'influence européenne. « La loi qui sépara, « dit-il, les Japonais des autres nations, qui défendit à ceux-ci la sortie, à « celles-là l'entrée de l'empire..., força les aborigènes à tirer de leur « propre fonds la plupart des objets que leur avait fournis jusque-là l'in- « dustrie exotique. En s'exerçant dans les arts, en explorant le sol de la « patrie, ce peuple ingénieux sut bientôt inventer des procédés et trouver « des matériaux qui lui permirent de remplacer les principales productions « du dehors... Les progrès industriels accomplis par les habitants ne « firent qu'exhausser la barrière que la raison d'État avait élevée entre « eux et les trafiquants étrangers... Lorsqu'ils imitaient les ouvrages « d'industrie et d'art des Européens, c'était toujours en essayant de les « perfectionner... Les nouvelles productions ne firent pas disparate avec « les anciennes et le type national triompha des modes étrangères [2]. »

Il était difficile d'exprimer plus nettement le caractère d'une nation policée, sans préjugés, mais fière d'elle-même. C'est après s'être convaincus qu'ils n'avaient rien à nous envier, que les Japonais sont rentrés dans leur

1. Voir les lettres de M. le baron de Chassiron.

2. Le *Moniteur des Indes orientales et occidentales* par Ph. Fr. de Sieboldt et P. Melvill de Carnbée. 1846-47. in-4°.

voie naturelle et s'y sont montrés le premier peuple de l'extrême Orient.

Il ne faut pas oublier, en effet, qu'on doit restituer à Nippon toutes les œuvres parfaites venues en Europe, depuis trois siècles, sous le nom de curiosités chinoises. Les auteurs anciens sont unanimes sur ce point, et ont devancé le témoignage de M. de Sieboldt : « les Japonais, dit Kœmpfer, « ne manquent ni de matériaux, ni d'industrie et d'application ; tant s'en « faut qu'ils aient besoin de faire venir des ouvriers d'ailleurs, qu'ils sur- « passent eux-mêmes toutes les autres nations en adresse et en propreté « pour toutes sortes d'ouvrages ; surtout en airain, or, argent et cuivre. « Leur adresse à travailler et à tremper le fer se voit par la beauté et la « propreté de leurs armes. Aucune nation dans l'Orient n'est si adroite « aux ouvrages, à la ciselure, à la gravure et à la dorure du sowaas[1] qui « est une espèce de métal précieux tirant sur le noir, fait d'un mélange « artificiel de cuivre avec un peu d'or... Tous les meubles vernissés du « Japon sont d'une beauté surprenante. Les Chinois et les Tonquinois, « avec tout leur soin et leur industrie, ne sauraient égaler l'adresse parti- « culière que les Japonais ont dans la composition de leur vernis, comme « dans l'art de le mettre en œuvre. A l'égard des Siamois, quoique leur « pays soit rempli d'arbres à vernis, ils sont si fort adonnés à la paresse « et à la fainéantise qu'on ne doit rien attendre d'eux[2] » Le père Charlevoix parle presque dans les mêmes termes : « Tout ce qui sort des mains « de nos insulaires est achevé. Rien n'est comparable à ce qu'ils font en « matière de gravure, de dorure et de ciselure ; leur papier est sans com- « paraison meilleur que celui des Chinois qui n'ont jamais pu imiter la « finesse et la propreté des étoffes de soie que font surtout les exilés des « îles de Fatsisio et de Kamakura. On connaît en Europe le prix de la « porcelaine du Japon et on sait que les sabres y sont d'une trempe à « laquelle rien ne résiste[3]. » M. de Lange ajoute, dans son journal : « Les « plus beaux meubles de vernis comme les cabinets, les chaises, les tables, « les paniers et autres choses de cette nature, de même que les belles por- « celaines, viennent du Japon à Pékin. »

Ici nous entrevoyons la cause de l'erreur : l'œuvre japonaise introduite en Chine, confondue sur le marché avec la marchandise nationale, nous est revenue sous une fausse dénomination ; de Paw n'hésite même pas à porter à ce sujet une accusation grave contre les missionnaires ; il écrit : « Un fait de la dernière importance et sur lequel les jésuites ont toujours

1. Dans le langage de la curiosité, le Sowaas est appelé *Tonquin*.
2. *Histoire du Japon* par Engelbert Kœmpfer, t. III. Appendice, p. 328. in-18. 1758.
3. *Histoire du Japon*, t. I, p. 114.

« tâché de nous induire en erreur, c'est que les porcelaines les plus fines, « les mieux cuites, les mieux peintes, et les plus beaux ouvrages en vernis « ou en laque qu'on voit à Pékin et dans les autres grandes villes de la « Chine, ne sont point des ouvrages chinois; mais on les y apporte du « Japon [1]. » Si cet auteur eût été moins aveuglé par les passions du moment, et qu'il eût pris la peine de lire les écrivains qu'il accuse, il aurait vu, cités parmi les marchandises dont les négociants chinois chargent leurs vaisseaux au retour du Japon :... « 4° du papier à fleurs et uni dont les « Chinois font des éventails ;

« 5° Des porcelaines qui sont très-belles, mais qui ne sont pas du « même usage que celles de la Chine, parce qu'elles souffrent difficilement « l'eau bouillante. Elles se vendent au Japon au même prix à peu près « qu'on vend à Canton celles de la Chine ;

« 6° Des ouvrages de vernis. Il ne s'en fait point de pareils au reste « du monde [2]. »

On trouvera peut-être une sorte de contradiction entre ces documents et les opinions que nous avons exprimées en commençant : on se demandera comment un peuple éclairé, industrieux, pourrait tomber aujourd'hui dans la vulgarité après avoir subi une première fois sans inconvénient le contact européen.

Pour toute réponse, qu'on nous permette de tracer un rapide aperçu de la constitution politique du Japon. Ainsi que l'a fait remarquer avec raison M. Dubois de Jancigny [3], le gouvernement de ce pays n'a d'analogue nulle part ; on ne saurait le considérer comme despotique, puisque le souverain lui-même, courbé sous le joug de la loi, est le premier esclave de l'empire. Quant à la liberté, elle n'existe à Nippon sous aucune de ses formes, pas même dans les relations privées et individuelles ; un espionnage continuel, une méfiance réciproque, tiennent les fonctionnaires de tous ordres dans la stricte observation du devoir ; la loi, ou plutôt la tradition invariable, pèse sur tous les rangs de la société ; en un mot, pour nous servir de l'expression pittoresque de l'auteur cité plus haut, le despotisme existe au Japon sans despote.

Le *Mikado*, successeur et représentant des dieux, est le propriétaire et le souverain de l'empire ; en lui se confondent le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel ; écrasé sous le poids de sa haute dignité et du respect qu'il se doit à lui-même, il est en quelque sorte con-

1. *Recherches philosophiques.*
2. Duhalde, *Description de l'empire de la Chine et de la Tartarie*, t. II, p. 171.
3. Univers. — *Japon, Indo-Chine, Ceylan*, etc., p. 87 et 111.

damné à une existence automatique réglée par un cérémonial fastidieux.

Le *Siogoun* ou *Koubo*, lieutenant du Mikado, ou proprement général en chef, doit être l'empereur civil ou exécutif; mais, à son tour, il est soumis à toutes les rigueurs de l'étiquette et réduit à l'impuissance; le conseil d'État gouverne pour lui.

Au-dessous de ces autorités de premier ordre viennent les princes vassaux de l'empire; souverains absolus et héréditaires de leurs fiefs respectifs, ils sembleraient devoir jouir d'une indépendance complète; cependant deux secrétaires du Conseil résidant, l'un dans la principauté même, l'autre à Yédo, administrent en leur nom, les observent afin de leur interdire toute entreprise contre le pouvoir central, et empêchent leur influence personnelle de prendre trop d'accroissement. Cette gêne perpétuelle, les sacrifices énormes qu'entraîne pour chaque prince l'obligation d'entretenir son armée, de résider six mois de l'année à Yédo pour y faire la cour au souverain, tout cela dégoûte promptement les hommes raisonnables d'un fantôme de pouvoir; aussi l'abdication est-elle un des moyens employés par les grands pour échapper à la ruine et rentrer dans la vie réelle.

Si bas que l'on pénètre dans la société japonaise, en parcourant les classes qui la composent, partout et toujours on rencontre le même système d'espionnage et d'asservissement.

Est-il besoin de dire qu'un pareil état de choses exclut toute idée de contact familier avec les nations étrangères? L'organisation japonaise serait détruite le jour où l'un des chaînons du collier d'esclavage qui relie les institutions entre elles viendrait à se relâcher.

Nos consuls, nos négociants pourront donc aller à Nippon, pénétrer jusqu'au palais impérial d'Yédo; ils le feront comme les anciens ambassadeurs des Provinces-Unies, sans rien voir : conduits directement d'étape en étape; enfermés, surveillés, même pendant les heures du repos, ceux-ci arrivaient aussi à la capitale où leurs promenades, leurs visites, leurs audiences étaient réglées avec une prudence jalouse. Il en sera de même des nouveaux trafiquants; on fera le vide autour d'eux, on leur livrera passage, en dissimulant avec soin tout ce qui pourrait les éclairer sur l'histoire et les mœurs du pays. Reçus peut-être à titre officiel chez quelques grands personnages, ils jetteront autour d'eux un coup d'œil interrogateur, cherchant ces merveilles de l'art, ces antiques et précieux objets convoités par la curiosité européenne; ils les chercheront en vain. François Caron l'avoue dans sa Relation [1]. « Les belles vaisselles, leurs cabinets,

1. Thevenot, *Relation de divers voyages curieux, etc. Relation du Japon* de F. Caron, p. 24.

« ces coffres qu'on nous apporte de ce pays, ne leur servent point (aux « Japonais) pour orner la partie de leur maison qui est en vue. Ils les tien- « nent dans des lieux où personne n'entre que leurs amis les plus parti- « culiers. Ils parent le reste de la maison de porcelaines, de pots pleins « de tsia, de peintures, de livres manuscrits et de leurs armes. » Le père Charlevoix dit exactement la même chose : « Les plus belles vaisselles de « porcelaine, ces cabinets, ces coffres si estimés qui se transportent par- « tout, ne servent point pour orner les appartements où tout le monde est « reçu : on les tient dans les lieux sûrs dont j'ai parlé (les Trésors) et où « l'on n'admet que les meilleurs amis. Le reste de la maison est orné de « porcelaines communes, de pots pleins de thé, de peintures, de livres « manuscrits et curieux, d'armes et d'armoiries [1]. »

Les rares spécimens des fabrications exceptionnelles du Japon viennent, nous le prouverons bientôt, des offrandes échangées en certaines occasions, entre les princes de l'empire et les ambassadeurs étrangers. Les renseignements obtenus sur les mœurs, la politique et les arts, ont été donnés, dans l'épanchement d'une causerie intime, par des hommes oublieux un moment des serments imposés à leur position officielle. Ainsi, les documents publiés par M. de Sieboldt et les curiosités rapportées de son voyage ont coûté la vie à ses amis les plus distingués ; ceux-ci ont dû s'ouvrir eux-mêmes le ventre pour échapper au châtiment mérité par leur confiance indiscrète.

Voilà pour répondre à ceux qui croient à l'accessibilité du Japon ; voici comment nous expliquons nos craintes quant à l'abâtardissement du produit fabriqué. On ne doit pas oublier un fait important ; au moment même où les étrangers étaient expulsés de Nippon, où la persécution frappait les chrétiens, quelle que fût leur nationalité, le siogoun Minamoto Ijejas octroyait aux négociants bataves un passe-port qui fut renouvelé par son successeur Minamoto Fidetada ; depuis 1609 la Hollande a donc commercé constamment avec le Japon, en d'autres termes ce pays n'a jamais été fermé pour les Provinces-Unies. D'où vient que M. de Sieboldt considère le Japon comme indépendant de toute relation extérieure ? C'est que le savant voyageur distingue entre les productions de l'empire du Soleil-Levant. Les unes, fabriquées dans les établissements subventionnés par le souverain ou par les princes, sorties des mains d'ouvriers de premier ordre, demeurent consacrées à l'usage des grands et ne peuvent circuler ni se vendre sur le marché public. Les autres, destinées spécialement au commerce, faites sur commande et en vue du consommateur étranger, sont

1. *Voyage au Japon.*

l'œuvre de la dernière classe des artisans, et ne peuvent en rien servir à juger du degré de perfection auquel peut arriver l'art dans l'atelier réservé.

Kœmpfer avait bien apprécié la position ridicule faite à la factorerie hollandaise, lorsqu'il dit : « On ne trouva pas à propos de les obliger (les « Hollandais) d'abandonner le pays, et l'on crut dangereux de les y rece- « voir sans quelque réserve. C'est pourquoi on ne les tient guère moins « resserrés que des prisonniers ou des otages, exposés aux regards les plus « exacts d'une foule de surveillants qui sont obligés, par un serment so- « lennel, d'épier leurs actions les plus indifférentes : de sorte qu'on semble « ne les garder qu'afin d'être informé par leur moyen de ce qui se passe « dans les autres parties du monde. Pour ne pas les rebuter, pour les « dédommager même en quelque manière de leur séjour au Japon, et du « traitement rigoureux qu'ils y souffrent, on leur a donné permission de « vendre leurs marchandises à concurrence de la valeur de cinq cent « mille écus chaque année. C'est une erreur de s'imaginer que les Japo- « nais ne sauraient se passer des marchandises que les Hollandais leur por- « tent. Il se consomme chez eux plus d'étoffes de soie dans une semaine « que les Hollandais n'y en portent dans tout un an [1]. »

On le voit, le commerce permis avec l'étranger n'est qu'une satisfaction donnée à la foi des traités ; les souverains actuels ont cru devoir reconnaître la valeur du passe-port octroyé par Ijejas, mais ils ont apporté toutes les restrictions possibles à l'usage de ce privilége. Les porcelaines, les laques s'exportent encore, comme au premier temps ; seulement on les confectionne exprès, les unes sur le vieux modèle chinois, les autres en les accommodant à nos usages et à nos modes ; les derniers envois nous ont montré des guéridons, des chaises qu'on aurait pu croire sortis des ateliers du faubourg Saint-Antoine et de la rue de Cléry. La multiplicité des traités, en augmentant le chiffre de ces exportations n'en changera pas la nature ; on fera plus et plus mal ; une distance incommensurable séparera l'œuvre commerciale de l'œuvre artistique, doublement inaccessible à la spéculation, soit à raison de son haut prix, soit par la prohibition qui la frappe ; l'Europe aura ses fabriques de meubles au Japon comme elle a ses ateliers de tissage dans l'Inde, où se font, sur des dessins de Paris et avec des procédés inférieurs aux nôtres, des châles aussi durs de ton que l'œuvre nationale était autrefois harmonieuse et de bon goût.

1. *Histoire du Japon*, t. III. Supplément, p. 348.

II

NATURE ET EMPLOI DU VERNIS LAQUE.

Malgré l'estime particulière dont jouissent, depuis plusieurs siècles, les ouvrages en laque, on en ignore encore la nature véritable. Selon les auteurs qui ont écrit sur le Japon, la supériorité des pièces venues de ce pays ne tiendrait pas seulement à l'habileté particulière des ouvriers et des artistes ; la matière première y contribuerait pour une certaine part. Cette matière est le produit résineux, obtenu par incision, d'un arbre appelé *ourousi no ki*, *rhus vernix* (vernis du Japon) ; la préparation en est longue, minutieuse et délicate. A la Chine, l'arbre au vernis, nommé *tsi*, paraît être l'*augia sinensis ;* pourtant quelques voyageurs considèrent la résine chinoise comme extraite d'un *melanorrhoa*, du *rhus succedaneum* ou même du *rhus vernix*[1].

A défaut de renseignements sur la fabrication japonaise, nous allons suivre M. Natalis Rondot dans sa promenade à Canton [2] et lui emprunter quelques détails sur les laques communes du Céleste-Empire. La matière résineuse convenablement broyée est mêlée d'eau et d'une petite quantité d'huile de camellia, de fiel de porc et de vinaigre de riz ; le tout forme un vernis pâteux très-fin et d'un noir brillant.

« C'est dans un atelier fermé de tous côtés, que l'on applique sur les « meubles la laque en couches minces avec un pinceau plat... Il faut évi- « ter, on le conçoit, que la poussière en voltigeant ne granule la surface, « que les moustiques et les mouches ne viennent s'y poser. Aussitôt l'ap- « plication de la couche, on porte le meuble dans un petit séchoir atte- « nant au laboratoire.

« Du séchoir, la pièce passe dans les mains d'un ouvrier qui l'humecte « d'eau et la plane soigneusement avec un petit polissoir de *lao-hang-chi*, « schiste tendre à grain fin, de couleur chocolat foncé, avec lequel on fait « les encriers.

1. Quelle que soit l'origine réelle de cette matière première au Japon et à la Chine, nous devons prémunir le lecteur contre l'erreur à laquelle son nom vulgaire peut prêter. La *gomme laque* vraie est une résine exsudant de certains arbres de l'Inde par suite de la piqure du *coccus lacca ;* ses usages industriels n'ont rien de commun avec la résine du *rhus vernix*.

2. Une promenade à Canton. — *Journal asiatique*, janvier 1848, p. 42.

« Le meuble vient recevoir une deuxième couche de laque, puis, au « sortir du séchoir, un deuxième poli, et ces deux opérations se réitèrent « jusqu'à ce que la surface soit parfaitement unie et brillante. — On n'ap- « plique jamais moins de trois couches, ni plus de dix-huit.

« Le guéridon ou le coffret est enfin laqué ; tout a réussi à souhait, « nous entrons alors dans la région artistique de la manufacture.

« Dans deux grandes salles, sont assis, chacun sur un escabeau et de- « vant une petite table à tiroirs, une cinquantaine d'ouvriers, que l'on « trouve nus jusqu'à la ceinture, ayant toujours en main l'éventail et le « pinceau, et leur longue mèche de cheveux roulée autour de la tête.

« L'ouvrier commence par esquisser d'idée, avec un pinceau blanchi « d'un peu de céruse, le dessin qui lui est désigné. Quand il est satisfait de « son croquis, il le repasse avec une pointe très-fine d'acier, et trace alors « les mille petits détails du sujet...

« Plus souvent le chef de l'atelier de peinture dessine à l'encre de Chine « la composition sur du papier, puis l'élève ou l'apprenti en suit les traits « au pinceau avec de l'orpiment en suspension dans l'eau, et lorsqu'ils « sont encore frais, les décalque sur la pièce laquée. Il les repasse alors, « pour les fixer, avec de l'orpiment ou du vermillon, délayés cette fois « avec de l'eau saturée de colle.

« On couvre ensuite les traits du dessin avec la laque de Kouang-si ou « le *hoa-kin-tsi* rendu plus liquide par l'addition d'un peu de camphre et « destiné à servir de mordant pour l'or. Quand ce nouveau vernis est sec, « on le dore avec un tampon chargé d'or en coquilles...

« Lorsque l'on veut obtenir des reliefs, on applique une nouvelle cou- « che de *hoa-kin-tsi* sans camphre et l'on passe à plusieurs reprises de l'or « en coquilles...

« De l'atelier de peinture où il a été décoré d'une miniature dorée, des- « sinée avec la patiente minutie et la finesse originale qui caractérisent « le talent de l'ouvrier chinois, le meuble revient aux mains du menuisier, « qui le monte, y place des charnières, des poignées, une serrure en cuivre « blanc, et l'ajuste avec goût. »

Après avoir lu ces curieux détails, on serait tenté de croire que le savant délégué du commerce français a vu confectionner les ouvrages les plus fins, les plus parfaits qui se puissent rencontrer dans nos cabinets. Loin de là ; le père Du Halde va nous l'affirmer. « Il s'en faut bien, dit-il, « que les ouvrages de vernis qui se font à Canton soient aussi beaux et « d'aussi bon usage que ceux qu'on travaille au Japon, au Tong-King et « à Nang-King, capitale de la province de Kiang-nan. Ce n'est pas que « les ouvriers n'y emploient le même vernis et la même dorure, mais c'est

« qu'ils travaillent ces sortes d'ouvrages avec trop de précipitation et que, « dès là qu'ils plaisent à l'œil des Européans, ils s'en contentent[1]. »

Gersaint, plus habile connaisseur encore, touchant les curiosités orientales, va plus loin que le père jésuite, et il s'indigne presque de voir comparer les laques de Chine et ceux du Japon; laissons-le parler : « ... Ce « qu'on trouve, même dans les livres originaux, ne regarde que le vernis « de la Chine qui, quoique passable quelquefois, est bien inférieur à celui « du Japon, comparable au métal par sa dureté, et duquel qui que ce soit « n'a rien dit. Il faut que le père Le Comte et le père Kircher n'aient eu « par eux-mêmes aucune connaissance de l'excellence de ce vernis, puis- « que l'un n'en parle point, et que l'autre se trompe, en se contentant de « dire que *ce qui nous vient du Japon*, en cette matière, *ne cède point aux « ouvrages de la Chine...*

« Il est donc constamment décidé qu'il n'y a nulle comparaison à faire, « du plus beau laque du Japon avec le plus beau qui se soit jamais fait à « la Chine. Ce dernier, même au jugement des connaisseurs, n'a pour eux « aucun attrait. Il est vrai, cependant, qu'il est quelquefois agréable (mais « jamais précieux) dans de certains grands morceaux meublants; et il « paraît, selon ce qui est parvenu jusqu'à nous, tant du Japon que de la « Chine, que les Japonais ne se sont pas occupés si souvent que les Chi- « nois, à de grands morceaux; ce qui leur aurait coûté trop, par rapport « au temps qu'ils auraient été obligés d'employer, pour les finir avec au- « tant de soin ; et tout ce que nous possédons ici d'admirable en ce genre, « ne vient que de chez les premiers...

« Au surplus, il paraît très-vraisemblable (comme on l'aperçoit aisé- « ment en comparant ces deux vernis ensemble) qu'on les travaillait tout « différemment au Japon qu'à la Chine, et que la matière n'était pas la « même, soit par rapport aux ingrédients qui y entraient, soit que la qua- « lité de chaque chose, ou leur différente disposition, y donnât un plus « grand degré de perfection et de bonté. On pourrait même encore aller « plus avant, en disant que les Japonais, depuis ces temps-là, se sont extrê- « mement négligés, ou enfin qu'ils en ont totalement perdu le secret, « puisque les ouvrages qui nous viennent aujourd'hui de chez eux (quoi- « que toujours de beaucoup supérieurs à ceux de la Chine) sont très-éloi- « gnés de la perfection et de la qualité des anciens : on peut en dire autant « de leur porcelaine[2]. »

1. *Descript. de l'emp. de la Chine et de la Tartarie*, t. II, p. 173.

2. Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, laques, etc., provenant de la succession de M. Angran, vicomte de Fonspertuis, 1747.

L'habile appréciateur du XVIIIe siècle nous a donné, dans ce passage, une histoire complète des laques; il ne s'agit que de développer les diverses propositions formulées en quelques mots, pour avoir la vérité tout entière sur ces précieux ouvrages.

D'abord la supériorité des laques anciens du Japon s'explique par une observation tirée des mœurs du pays. La merveilleuse exécution et le haut prix des pièces vernissées les ont fait choisir, dans les classes nobles, comme l'une des plus éloquentes expressions du luxe et du goût; à l'intérieur du palais, pendant les repas ou les réceptions, le laque accompagne les fines porcelaines et les métaux précieux; les tables sur lesquelles les mets sont posés, les plateaux ou les coupes du service, les vases même dans lesquels infuse le thé ou fume le bouillant saki[1], en sont habituellement composés. Dans les voyages, le rôle de ce produit fabriqué est non moins important; le nombre et la beauté des pièces portées dans le cortége d'un prince font connaître son rang et juger de sa puissance; laissons Kœmpfer énumérer la curieuse exhibition dont il a été ainsi le témoin sur les routes de Nippon : « ... Le train particulier du « prince même, marchant dans un ordre admirable, est divisé en plu- « sieurs troupes, dont chacune est commandée par un officier qui lui est « propre. Les voici dans leurs rangs : 1° cinq beaux chevaux de main, « plus ou moins, menés par deux palefreniers, un de chaque côté, et suivis « de deux valets de pied; 2° cinq ou six porteurs, et quelquefois davan- « tage, richement vêtus, marchant un à un et portant sur leurs épaules « les fassambacks ou caisses vernies, et les coffres et corbeilles aussi ver- « nis, où sont les robes, habits, hardes et autres choses nécessaires pour « l'usage du prince; chaque porteur est accompagné de deux valets qui « prennent sa charge tour à tour; 3° dix hommes, ou davantage, marchant « aussi un à un, et portant de riches cimeterres, des piques de distinction, « des armes à feu et d'autres, dans des étuis de bois vernis, comme aussi « des carquois avec des arcs et des flèches; quelquefois, pour plus de ma- « gnificence, il y a un plus grand nombre de porteurs de fassambacks et « de chevaux de main qui suivent cette troupe; 4° deux ou trois hommes « qui portent les piques d'état, qui sont les marques du pouvoir et de l'au- « torité du prince, garnies au haut de touffes de plumes de coq, ou de cer- « tains cuirs rudes, ou de quelques autres ornements particuliers à chaque « seigneur...; 5° un gentilhomme qui porte le chapeau dont le prince se « sert pour se garantir de l'ardeur du soleil...; 6° un autre gentilhomme « portant le sombreiro ou parasol du prince...; 7° un plus grand nombre

1. Eau-de-vie de riz qui se prend toujours chaude.

« de fassambacks et de coffres vernis, couverts de cuir coloré, sur lesquels « sont les armes du prince et à chacun desquels il y a deux hommes com- « mis pour en prendre soin ; 8° environ seize pages et gentilshommes de « la chambre du prince, richement vêtus et marchant deux à deux devant « son norimon ; ils sont pris d'entre les personnes de la première qualité « de sa cour ; 9° le prince lui-même, assis dans un magnifique norimon, ou « palanquin, porté par six ou huit hommes, vêtus de riches livrées, avec « plusieurs autres qui marchent aux deux côtés du norimon pour relever « les premiers. Deux ou trois gentilshommes de la chambre se tiennent à « la portière, pour donner au prince ce dont il a besoin ou ce qu'il sou- « haite, et pour le soutenir en entrant et sortant de son norimon ; 10° deux « ou trois chevaux de parade, dont les selles sont couvertes de velours « noir ; il y en a un qui porte un grand fauteuil, qui est quelquefois aussi « couvert de velours noir et placé sur un norikako de même étoffe. Chacun « d'eux est accompagné de plusieurs palefreniers et valets de livrée, et « l'on en voit qui sont menés par les pages mêmes du prince ; 11° deux « porteurs de piques ; 12° dix hommes ou plus, portant des paniers d'une « grandeur énorme, attachés aux extrémités d'un bâton qu'ils mettent sur « leurs épaules, de façon que l'un de ces paniers pend devant et l'autre « derrière : ce n'est pas tant pour l'usage qu'on en fait que par parade « qu'on les porte. Quelquefois, pour augmenter la troupe, quelques por- « teurs de fassambacks se joignent à ceux-ci. Voilà l'ordre dans lequel « marche le train particulier du prince ; ensuite viennent :

« Six à douze chevaux de main avec ceux qui les mènent, les palefre- « niers et les valets qui sont tous en livrée.

« Une foule de domestiques du prince, et d'autres officiers de la cour, « avec leurs propres équipages et serviteurs, qui sont en grand nombre, « comme porteurs de piques, porteurs de fassambaks, et valets de « livrée[1]. »

On voit par cette énumération, à quel nombre s'élèvent, pour un seul prince, les boîtes précieuses, souvent armoriées, dont les cabinets publics ou privés sont fiers de posséder quelques exemplaires. Il ne s'agit pourtant ici que de la grosse ébénisterie vernissée ; toutes les ressources de l'art sont réservées pour les pièces de petite dimension destinées à l'usage du palais ou plutôt encore à ces échanges forcés qu'exige l'étiquette japonaise. Titsingh, décrivant les cérémonies imposées, à certaines époques, aux princes composant la cour de l'empereur civil, s'exprime ainsi : « Chaque prince offre au siogoun une soucoupe vernissée sur laquelle sont

1. *Histoire du Japon*, t. II, p. 348.

« peints en or des ornements qui représentent des grues, des tortues, « des sapins ou des bambous, ce qui est déterminé par un règlement par- « ticulier. Les princes de Kaga et d'Omi ont seuls le droit de donner des « soucoupes peintes, avec une plaque au-dessous de laquelle se trouve la « figure d'un chou[1]. »

Cet échange continuel de présents, car l'empereur à son tour offre à tous les dignitaires des sceptres honorifiques, des coupes ou des boîtes chargées d'emblèmes, cet échange suffit à entretenir une fabrication de choix bornée à satisfaire aux besoins de la cour. Une longue suite d'années avait accumulé, chez les grands, ces gages précieux de la faveur souveraine, et ils ont pu, dans leurs premières relations avec les nations occidentales, se montrer prodigues d'objets tout nouveaux pour nous; mais leurs largesses se sont promptement arrêtées, ou plutôt, ils ont bientôt substitué les pièces modernes et de troisième ordre à ces laques anciens si vivement appréciés par eux et dont ils auraient craint de se démunir.

En 1747, Gersaint constatait déjà la rareté des vieux spécimens; la Hollande, dit-il, « unique pays qui pourrait en fournir à toute l'Europe, « par la facilité que les habitants seuls ont de pouvoir voyager au Japon, « la Hollande en est à présent dépourvue, et peut-être actuellement est- « elle l'endroit où l'on en trouve le moins[2]. » Il ajoute plus loin : « J'ai « toujours entendu dire en Hollande à ceux auxquels on donne le nom « d'Indiens, à cause qu'ils ont séjourné plusieurs années dans les Indes, « que ces sortes de beaux morceaux d'ancien laque du Japon étaient « beaucoup plus chers aux Indes, où on les recherchait, qu'en Europe. Ils « me disaient la même chose de l'ancienne porcelaine; ils ajoutaient que « ces belles pièces ne parvenaient jamais entre leurs mains, que par des « présents que des marchands indiens leur faisaient en forme de recon- « naissance des grâces qu'ils leur accordaient dans certaines occasions; « qu'on n'en pouvait jamais acquérir que par hasard dans quelques ventes; « mais qu'aucun marchand n'en était fourni[3]. » L'historien moderne du Japon, M. Dubois de Jancygny, confirme ces allégations dans le passage suivant : « Au sujet des ouvrages en laque du Japon, tous les écrivains « assurent qu'on ne peut s'en faire une idée juste d'après les échantillons « ordinairement importés en Europe. Ceux qui sont réellement beaux ne « peuvent être achetés par les étrangers; et les meilleurs qu'on puisse se

1. Cérémonies usitées au Japon pour les mariages, les funérailles et les principales fêtes de l'année. — 1822. 3 vol. in-18., t. II, p. 87.

2. *Catalogue* Angran de Fonspertuis, p. 116.

3. *Catalogue* Angran de Fonspertuis, p. 123.

« procurer sont ceux que les membres de la factorerie de Dezima reçoi-
« vent, en présent, de leurs amis japonais; on les dépose ordinairement
« dans le musée royal de la Haye et quoiqu'ils soient à peine regardés
« comme étant de seconde qualité au Japon, ils sont réellement si supé-
« rieurs à tout ce qu'on peut voir ailleurs, qu'on ne peut se former une
« idée de la beauté des ouvrages du laque japonais sans avoir visité cette
« collection[1]. »

Quelques chiffres feront juger de l'énorme différence existant entre les importations d'ouvrages vernis et de porcelaines. En 1664, onze navires venus des Indes orientales en Hollande, rapportaient 44,943 pièces de porcelaine du Japon, fort rares, et 101 pièces seulement de laque de ce pays.

Onze autres navires, partis de Batavia en décembre de la même année et parvenus à destination en 1665, ne contenaient plus que 16,580 pièces de porcelaine de diverses sortes, et 12 pièces coffres à loccre (*sic*) du Japon[2].

Ainsi, à cette époque, on ne songeait point encore à faire fabriquer le vernis sur des modèles européens, et à l'amener par chargements complets; on cherchait à se procurer l'œuvre ancienne, d'usage national; et la décroissance rapide des deux chiffres empruntés au rapport des Directeurs de la Compagnie des Indes prouve combien l'acquisition des vieux laques devenait difficile au moment où la factorerie hollandaise se trouvait emprisonnée à Nagasaki, et voyait ses relations intimes cesser avec les grands de l'empire.

Lorsque les meubles, les paravents, les toilettes, ont commencé à sortir des ateliers de Nippon, c'est sous l'impulsion de la commande, sous la tyrannie du bon marché; par conséquent l'observation de Gersaint se trouve doublement confirmée : le produit est beau, supérieur même à celui de la Chine, sans pouvoir cependant supporter la comparaison avec l'ouvrage ancien. Le procédé, la matière peuvent paraître différents de ce qu'on remarque dans les pièces de choix, puisque l'abaissement du prix oblige à faire vite, à employer des mains moins savantes, et à économiser sur la qualité des éléments du travail.

ALBERT JACQUEMART.

(Sera continué.)

1. Univers. — *Japon*, etc., p. 171.

2. Thévenot. — *Rapport* des Directeurs de la Compagnie hollandaise des Indes orientales touchant l'état des affaires dans les Indes, p. 11 et 12.

RENAISSANCE DE L'ORFÈVRERIE

DU MOYEN AGE

Lorsqu'après avoir restauré et bâti des églises dans les différents styles qui se sont succédé durant le moyen âge, nos architectes modernes voulurent, par amour de l'harmonie, donner à ces églises un mobilier digne d'elles, ils se trouvèrent en présence de grandes difficultés. D'abord il n'y avait pas à songer aux quelques objets, parmi les plus usuels, que l'industrie avait fabriqués dans un prétendu style gothique. L'ogive y était reproduite à satiété sous le prétexte que l'ogive étant la caractéristique de ce style, on ne pouvait trop s'en servir. Si encore elle eût été employée comme elle le fut par les orfévres du xve siècle, on eût pu utiliser pour les édifices de cette époque les meubles où elle entrait comme élément unique d'une façon si incongrue. Mais ceux qui avaient réalisé ces belles inventions ne s'étaient guère inquiétés de la technologie du moyen âge, en appliquant à des formes qu'ils croyaient anciennes et qu'ils voulaient faire telles, les procédés modernes de fabrication.

On eut beau se moquer ou se plaindre : le progrès fut plus lent dans l'accessoire que dans le principal, dans le mobilier que dans l'architecture. Pour celle-ci, on ne pouvait se passer des architectes qui l'avaient étudiée avec ardeur et intelligence, tandis que pour la « fourniture ecclésiastique », comme on dit en Angleterre d'une façon si précise, leur action était nulle, les fabriciens et les prêtres croyant que tout cela était de leur ressort exclusif. Ces deux classes d'acheteurs, généralement peu éclairées, surtout alors, sur les questions de style qu'elles auraient dû connaître les premières, se contentèrent de ce que leur fournissait le commerce, aussi mal renseigné qu'elles. Un gothique sans nom prévalut alors et pendant de longues années.

Cependant, enhardi par le débit des choses qu'il vendait et sollicité par de nouvelles demandes plus intelligentes que les premières, le commerce finit par s'adresser, pour avoir des modèles, aux hommes qui, ayant tout à étudier et à créer dans cette renaissance qu'ils tentaient, recherchaient avec une égale ardeur ce que le moyen âge nous avait légué en œuvres de pierres comme en œuvres de métal. Lassus commença par dessiner pour la Sainte-Chapelle un chandelier que modela M. Geoffroy Dechaulme, l'heureux rénovateur de la statuaire de Notre-Dame de Paris : chandelier qui est resté comme la tentative la mieux réussie que l'on ait faite dans le style du XIIIe siècle. M. Victor Gay, qui garde un peu trop pour lui la science qu'il a acquise de l'ecclésiologie et de la technologie du moyen âge, donna aussi quelques bons modèles au commerce. A son tour M. Viollet-le-Duc entra dans cette ère nouvelle ouverte à l'archéologie pratique et imprima le cachet de sa personnalité aux œuvres que l'on fabriqua d'après ses dessins, en imitant le plus possible les procédés des orfévres pris pour modèles. L'autel en métal repoussé, pour la cathédrale de Clermont, qui figurait à l'Exposition universelle, fut la plus importante de ces créations. A côté se montrait l'autel en style roman que M. Questel avait composé pour l'église d'Ainay, à Lyon, autel que nous venons de voir en place et qui s'accorde merveilleusement avec le style de cette charmante et curieuse église.

En même temps le R. P. Martin, de la compagnie de Jésus, prédicateur et architecte pour gagner l'argent qu'il dépensait à publier les plus savants mémoires qui aient été imprimés sur le moyen âge, donnait aux sculpteurs-ornemanistes, aux fabricants de bronze, aux orfévres et aux brodeurs, des modèles qui auraient dû subir une plus sévère critique. M. Abadie, le constructeur habile d'une foule d'églises en Aquitaine, créa quelques pièces d'une excellente réussite, entre autres la vaste couronne de lumière destinée à la cathédrale de Périgueux, que l'on a vue dans une des dernières cérémonies dont Notre-Dame de Paris a été le théâtre. Puis, M. L. Steinheil, non content d'être le premier par la date comme par l'intelligence et le talent parmi nos dessinateurs de vitraux, créa des modèles pour le plus récent des ateliers d'orfévrerie archéologique. Nous-même nous avons commis un certain nombre de méfaits archéologiques en argent, en bronze, en fer, en bois et en pierre, cherchant, comme tous les hommes distingués que nous venons de nommer, à nous inspirer de l'esprit et des procédés des artistes du moyen âge et ne réussissant pas toujours à faire traduire fidèlement notre pensée. C'est que nous nous trouvons, plus ou moins, les uns et les autres, en présence de pratiques enracinées dans les ateliers et d'une question fort secondaire dans le

domaine des arts, mais fort importante dans celui de l'industrie : le prix de revient.

D'ailleurs, certains arts sont oubliés, comme l'émaillerie qui mariait si bien son éclat à celui des vitraux et des étoffes tissées d'or et de soie, et bien peu d'ateliers posséderaient des ouvriers capables de graver les figures que l'on rencontre sur les anciens émaux champlevés.

D'autres sont dédaignés, comme le filigrane, auquel on doit de si légers et de si scintillants caprices.

De plus, nous avions tous à satisfaire à des habitudes nouvelles prises par le clergé, et force nous était de ne point le heurter tout d'abord, quitte à l'amener peu à peu aux formes que nous croyions les plus rationnelles et les plus vraies, c'est-à-dire les plus historiques. Nous prenions donc volontiers pour devise ces deux vers d'André Chénier :

Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Mais voici un homme récemment entré dans la pratique de l'archéologie,— bien qu'il soit notre aîné dans la théorie et le plus ancien comme le plus vaillant champion du moyen âge, — qui trouve que tous ce que nous imaginons est fort laid, qui nous gourmande de ne point reproduire tout simplement les fournitures ecclésiastiques que nous avons héritées des siècles antérieurs à la renaissance, et qui, nous montrant l'exemple, commence de les imiter.

Ce nouveau venu, c'est M. Didron, que la lecture de *Notre-Dame de Paris* et les conseils de Victor Hugo ont fait archéologue, alors qu'incertain de la direction à donner à l'activité et à la force qu'il sentait en lui, il s'était enrôlé dans la grande armée romantique. Après être allé chercher au mont Athos le *Manuel de la peinture*, guide invariable suivant lequel les peintres grecs décorent leurs églises des mêmes sujets hiératiques depuis plus de dix siècles ; après avoir montré dans l'*Histoire de Dieu* les modes divers suivant lesquels les artistes d'orient et d'occident ont représenté la divinité ; après avoir fondé pour la lutte contre les représentants exclusifs du classique les *Annales archéologiques*, où presque tout ce qui s'occupe des différents arts du moyen âge a écrit ou dessiné sa page ; après avoir groupé autour des cahiers de ces *Annales*, les éléments d'une librairie archéologique très-importante, las d'écrire toujours et de ne point voir complétement réaliser sa pensée par d'autres, M. Didron, de littérateur s'est fait d'abord fabricant de vitraux, et aujourd'hui, se fait fabricant d'orfévrerie et de bronzes. Livres, annales, librairie et ateliers, tout est sorti de sa plume, de sa plume vaillante

dont il s'escrime depuis bientôt trente années, toujours combattant, et trouvant un nouvel auxiliaire dans chaque nouvel ennemi; aussi, peut-il se dire avec orgueil, quel que soit le sort de ses œuvres de métal :

Exegi monumentum ære perennius.

Il a pris parmi les gravures publiées par les *Annales archéologiques* les objets qui lui semblaient d'une application immédiate, il a fait venir de France, d'Italie et d'Allemagne, les moulages et les photographies de ce que renferment de plus intéressant et de plus riche les trésors des églises et les musées, et, armé de tous ces renseignements, il s'est mis à l'œuvre, s'adjoignant pour la fabrication des bronzes M. Gonon, le premier des fondeurs de nos jours, comme il s'était adjoint M. L. Steinheil, pour la fabrication de ses vitraux. Enfin, il a fait dessiner par M. L. Gaucherel et graver par M. Mouard, dans des proportions microscopiques, la plupart des objets qu'il fabrique ou veut fabriquer, et publie aujourd'hui le plus intéressant comme le plus joli prospectus qu'il soit possible d'imaginer [1].

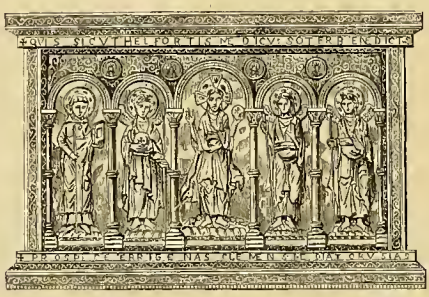
C'est à ce prospectus que nous empruntons les quelques gravures qui accompagnent ces lignes, engageant nos lecteurs à s'armer d'une loupe pour examiner avec quelle merveilleuse finesse le graveur a rendu tous les détails que le dessinateur avait indiqués. Avec l'aide de ces vignettes, nous allons essayer de donner une idée de certaines industries du moyen âge, et de montrer quelle variété infinie présidait aux créations de cet art, qui, malgré son indépendance, était soumis à une grande règle : la convenance des formes à la matière. Ce sera comme une introduction générale aux séries diverses que nous pourrons étudier plus tard et d'une façon plus approfondie. Suivons l'ordre adopté par M. Didron dans son curieux catalogue, et commençons comme lui par ce qu'il y a de plus important dans le mobilier d'une église, par l'autel.

Celui-ci n'était point au moyen âge la grande machine architecturale que le XVIIe siècle a imaginée, cachant sous sa somptueuse ordonnance la forme et les détails des absides de nos églises anciennes, mutilant colonnes et verrières pour échafauder ses architectures parasites. Qu'il fût en pierre ou en métal, l'autel n'était qu'un meuble, une table supportée quelquefois par un massif qui pouvait être le tombeau d'un saint, le plus souvent par des arcatures ou par des colonnes. Assez avant dans le moyen âge, rien ne s'élevait derrière l'autel, et ce n'est guère que vers le

1. Librairie archéologique, 23, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, Paris.

XIIe siècle, lorsque le siége de l'officiant quitta l'abside des églises pour se placer sur les côtés, qu'on se prit à garnir les autels d'un retable ordinairement chargé de bas-reliefs. Le plus célèbre de ces retables en orfévrerie est la « *Pala d'Oro* » de Saint-Marc de Venise, et le plus beau des retables en pierre est celui de l'église de Saint-Germer, aujourd'hui conservé au musée de l'hôtel de Cluny. Il n'y avait point alors de tabernacle, et la réserve eucharistique était placée soit dans la sacristie, soit dans une armoire ménagée dans l'épaisseur des murs du sanctuaire, soit dans un ciboire suspendu, comme aujourd'hui encore à Notre-Dame de Reims, soit enfin dans un édicule bâti à côté de l'autel.

Les autels en orfévrerie qui ont pu parvenir jusqu'à nous sont rares et l'un des plus intéressants est venu enrichir depuis quelques années le musée de l'hôtel Cluny. C'est l'autel d'or de Bâle, qui n'était fort proba-



AUTEL DE BALE, EN OR

blement qu'un parement destiné à décorer aux jours solennels le massif de l'autel. Cependant nous avons un doute sur l'emploi précis de ces riches ornements depuis que nous avons vu à l'exposition de Manchester un tableau du XVe siècle représentant l'intérieur de l'église de Saint-Denis. Ce tableau, appartenant à lord Ward et faussement attribué à Van-Eyck, croyons-nous, montre l'autel des reliques de saint Louis décoré d'un retable d'or semblable par les dimensions, l'art et le sujet, à l'autel de Bâle[1].

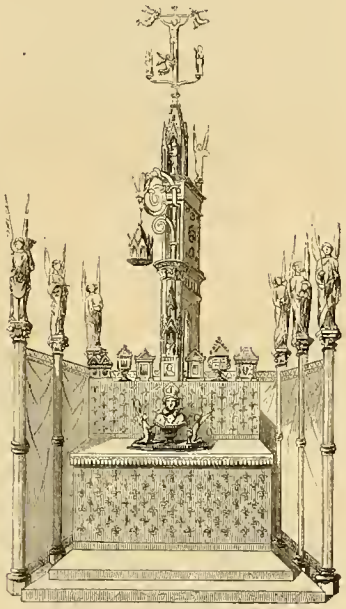
Cet autel, ayant été donné par l'empereur saint Henri et par sa femme Cunégonde ou en mémoire d'eux quelque temps après leur mort, date du commencement du XIe siècle. « Il est divisé en cinq arcades. « Celle du milieu, plus élevée que les autres, renferme Jésus-Christ, le

1. M. Viollet-le-Duc a publié un croquis d'une partie de ce tableau qu'il serait si intéressant de posséder en France, dans son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture,* à l'article : « Autel »

« roi des rois, le seigneur des seigneurs : REX REGUM, DUX DOMINANTIUM.
« Aux pieds du Sauveur, qui tient le monde de la gauche et bénit de
« la droite, sont prosternés les donateurs, prince et princesse. Les trois
« archanges saint Gabriel, saint Raphaël et saint Michel, puis saint Benoît,
« occupent les autres arcades au-dessus desquelles, dans des médaillons,
« se voient à mi-corps les quatre vertus cardinales : la Prudence, la Jus-
« tice, la Tempérance et la Force. »

Cette œuvre, en une matière aussi précieuse que l'or fin, est faite au repoussé et n'a point trop souffert des chocs qui ont pu l'offenser depuis huit siècles qu'elle existe.

L'exiguïté relative des autels anciens était dissimulée par les accessoires dont on les entourait.



ANCIEN AUTEL DE LA CATHÉDRALE D'ARRAS

Ainsi, l'autel d'Arras, que l'on a trouvé figuré dans un ancien tableau, se montre paré pour un jour de fête, chargé de reliquaires sur son retable, décoré de statues sur la tige qui s'élève en arrière, portant la réserve eucharistique suspendue à une crosse, et entouré de colonnes soutenant des rideaux et surmontées d'anges tenant les attributs de la Passion. Ces rideaux, dont l'usage a persévéré fort avant dans le moyen âge, étaient un souvenir de la liturgie de la primitive église encore conservée en Orient, comme ont pu s'en convaincre les voyageurs qui ont assisté, à Rome, à

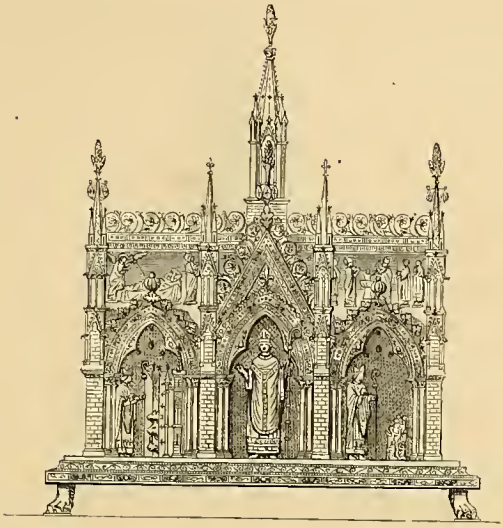
la messe des Arméniens. En effet, au moment de la consécration, le prêtre et l'autel disparaissent, enveloppés de rideaux, qui ajoutent un nouveau mystère au mystère du sacrifice de la messe.

Un grand nombre d'inventaires et de chroniques prouvent que la plupart des autels majeurs des églises étaient ainsi entourés de colonnes, et un document fort intéressant, publié par M. Ph. de Chennevières dans les « *Archives de l'Art français* », montre que l'autel de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie était disposé, au xve siècle, comme celui d'Arras. Il servit en effet de modèle, et pour ses colonnes, et pour ses anges, et pour sa suspension décorée de statues, à un autel qu'un fondeur de Paris dut fabriquer pour une église de province.

L'autel d'Arras est chargé de reliquaires. C'est dans la forme de ceux-ci que le moyen âge a déployé une richesse d'imagination et une variété de formes inimaginables. Édicules de toutes espèces, coffres, boîtes, tableaux, flèches, tours, bustes, membres, statues, étoiles, vases, joyaux, il n'est point de combinaison qui n'ait été essayée, point de matière qui n'ait été mise en œuvre. L'or repoussé, l'or cloisonné pour recevoir des émaux, ou filigrané ; l'argent repoussé, niellé, ou couvert d'émaux translucides ; le cuivre fondu, repoussé, ciselé, champlevé et émaillé, doré; le cristal de roche poli, creusé en vase et gravé, les pierres antiques, l'ambre, la dent de morse et l'ivoire, le bronze, le plomb même ont été employés pour conserver les reliques auxquelles la religion vouait un culte.

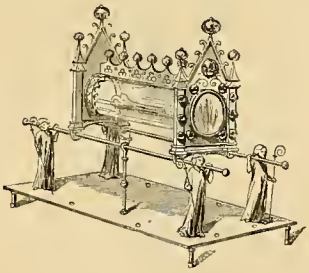
La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié dans son numéro du 1er juillet, pour accompagner un article de M. Paul Mantz sur l'exposition des beaux-arts, une châsse byzantine appartenant au prince Soltykoff. Cette châsse adopte la forme d'une église en forme de croix à branches égales, surmontée d'une coupole à l'intercession des bras de la croix. L'architecture, colonnes, murailles, toits des nefs ou du dôme est en cuivre émaillé; les ornements, socle, base et chapiteaux des colonnes, crêtes des toits, amortissement du dôme, dragons qui supportent le tout sont en cuivre ciselé et doré : les statues et les bas-reliefs sont en dent de morse. Cette châsse affecte la forme générale d'un édifice, mais n'est point le modèle d'un édifice réduit à l'échelle. Des bas-reliefs occupent la place des entrées, des statues se dressent contre les murs et en couvrent toute la hauteur ; les ornements sont largement développés : Il y avait disproportion entre la masse, considérée comme monument en pierre bâti à chaux et à ciment, et sa décoration; c'est ce qui donne à la châsse du prince Soltykoff un caractère de grandeur et une convenance, comme objet mobilier, qu'elle n'eût point eue si toutes les proportions eussent été observées.

La même observation peut se faire, mais à un moindre degré, devant la châsse de saint Thaurin, à Évreux, qui appartient à la fin du XIIIe siècle. Certes, il y a un peu de puérilité dans la maçonnerie de ses contre-forts,



CHASSE DE SAINT TAURIN

mais, dans les dispositions générales de cette œuvre, dans la grandeur relative des figures par rapport à l'ensemble, dans celle de la crête et des ornements feuillagés des rampans des pignons et du clocher, dans la substitution des émaux, des filigranes et des pierres fines aux moulures, on reconnaît du premier coup une œuvre portative, une œuvre d'orfévrerie, une châsse enfin et non un modèle de cathédrale, bien qu'un édifice gothique ait servi de type à l'ouvrier qui l'a fabriquée.



CHASSE D'UN ABBÉ

Ce même parti pris de renversement des proportions, se remarque dans le charmant reliquaire d'abbé que possède le musée de l'hôtel de Cluny.

Certes, les quatre petits abbés armés de crosses qui ont chargé sur leurs épaules ce grand reliquaire seraient bien embarrassés pour le porter, si par un miracle ils devenaient de chair et d'os. Mais qui devait dominer ici, de la relique et de son reliquaire, ou du support? Poser la question est la résoudre, comme disent MM. les avocats; et le parti adopté au XIVe siècle pour cette œuvre nous semble le seul raisonnable.

CHEF DE SAINTE MADELEINE

Aussi M. Didron étant chargé d'exécuter pour l'Église de Saint-Maximin (Var), un reliquaire destiné à renfermer le chef de Sainte-Madeleine, a-t-il demandé à M. Réveil, l'architecte de Saint-Maximin, le beau projet que nous reproduisons ci-dessus. Deux anges de petite dimension supportant un chef de grandeur de la nature, comme chaque jour, pendant les années de pénitence de la Madeleine dans la Sainte-Baume « les anges l'emportaient dans les airs où elle entendait les glorieux concerts des armées célestes. » C'est le chef de la sainte qui doit être ici la partie importante et qui l'est en effet, seulement nous eussions désiré que, conformément à la pratique du moyen âge, on eût, dans l'exécution, complété le buste par un galon dans lequel se seraient perdus les plis du vêtement et qui l'eût terminé moins brusquement qu'il ne l'est dans le projet.

Parfois le reliquaire était une statue entière, ainsi que le montre le petit chef-d'œuvre que l'abbé Texier a retrouvé dans une église de la Haute-Vienne en cherchant à reconstituer l'ancien trésor de l'abbaye de Grandmont d'où il provient[1].

1. Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*. t. III, p. 124. Notice sur l'abbé Texier.

Le Saint, vêtu en diacre, comme le protomartyr son patron, tient devant lui le livre des évangiles, et une parcelle de la vraie croix est enchâssée dans cette représentation du saint « texte. » Cette figure fondue,

STATUETTE DE SAINT ÉTIENNE DE MURET

ciselée, gravée d'ornements délicats sur ses vêtements, repose sur un pied décoré d'émaux champlevés et acosté de dragons que semble chasser la relique.

La croix à double traverse creusée dans la couverture de l'évangéliaire indique qu'il s'agit d'une parcelle de la vraie croix : la statue qui la porte fait souvenir que c'est en faveur de Saint-Étienne de Muret que cette relique fut envoyée à l'abbaye de Grandmont.

Un ossement provenant d'un des membres d'un saint, était souvent conservé dans un reliquaire affectant la forme d'un pied ou d'un bras.

CÔTE DE SAINT PIERRE

Nous avouons ne point avoir une prédilection excessive pour ces sortes d'objets dont tous les ornements du monde ne parviennent pas à dissi-

muler les formes étranges et trop réelles, et nous préférons emprunter au trésor de Namur le charmant reliquaire où est conservée une côte de saint Pierre.

Cette enveloppe semi-circulaire couverte de filigranes accuse franchement la forme de la relique qu'elle contient, tout en dissimulant ce qu'elle aurait de trop réel, et repose sur un pied d'une élégance rare.

Lorsque les parcelles étaient trop petites pour demander une châsse, un chef ou une représentation quelconque d'une partie du corps, alors on se contentait d'un phylactère, d'une boîte, d'un vase, d'un cylindre, montés aussi richement et aussi diversement que le permettaient les ressources du possesseur et la fantaisie de l'artiste.

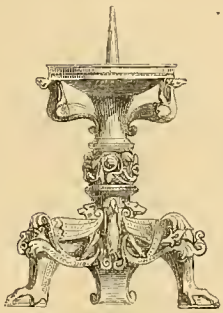
RELIQUAIRE DE SAINT HENRI

Ainsi nous donnons comme exemple, parmi une foule d'autres, un reliquaire émaillé, appartenant aux dernières années du XIIe siècle, que nous avons dessiné chez M. Arondel, d'où il est venu au musée du Louvre qui le possède aujourd'hui.

Il présente cette particularité, sans parler de sa simplicité et de son élégance, que le donateur s'y est fait figurer prosterné aux pieds de saint Henri et lui offrant l'objet même où sont conservées les reliques du saint.

Les chandeliers au moyen âge n'étaient point ces hautes machines que l'on voit de nos jours où s'emmanchent des simulacres de cierges plus hauts encore et portant dans les airs leur lumière inutile. Ceux qui nous sont parvenus, soit en bronze, soit en cuivre émaillé, sont assez courts et peuvent au moins servir à quelque chose. Celui que nous donnons ici n'a guère plus de 0^m,12 centimètres de hauteur, et ne devait point être em-

ployé sur les grands autels. Le plus haut et le plus magnifique que nous connaissions appartient depuis quelque temps à la collection du prince



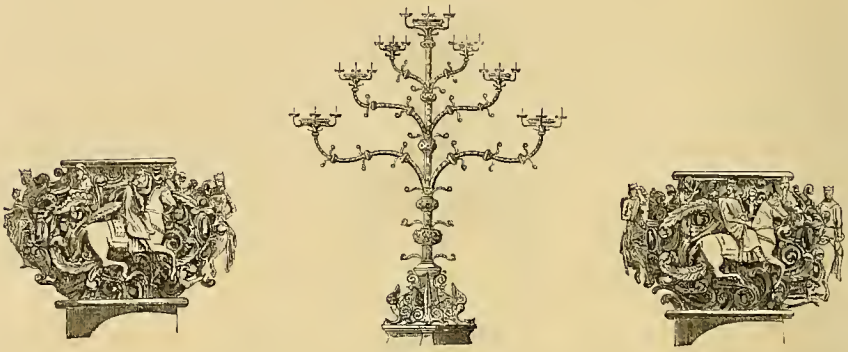
CHANDELIER DU XIIe SIÈCLE

Soltykoff, la plus belle qui soit en orfévrerie ecclésiastique du moyen âge comme en émaux et en majoliques de la renaissance.

CANDÉLABRE DE GLOCESTER

Ce chandelier, haut de 40 centimètres, fondu à cire perdue, présente sur son pied, sur son nœud, sur sa tige et sur sa coupe, le plus singulier enchevêtrement de rinceaux et de feuillages, d'hommes et de monstres se combattant, qu'il soit possible de se figurer, et l'on aurait peine à concevoir comment le bronze a pu se prêter à tous ces caprices si l'on ne savait que ce chandelier a d'abord été modelé en cire et que le métal s'est logé dans les vides que celle-ci avait laissés dans le moule en se fondant. Malgré tout, ce procédé abandonné aujourd'hui, demandait des ouvriers d'une habileté rare, et il est difficile de garder son sang-froid en lisant les

hâbleries de l'italien Benvenuto Cellini qui prétendait ne pouvoir être secondé à Paris dans ses travaux de fonte, lorsqu'on voit ce que produisaient les ouvriers du XIIe siècle, et tous ceux qui leur ont succédé jusqu'au XVIe siècle.



CANDÉLABRE DE MILAN ET DÉTAILS DE SON NŒUD

Mais l'œuvre de fonte à cire perdue la plus magnifique, comme la plus importante qui soit, est le candélabre de Milan, chandelier à sept branches, comme tous ceux que possédaient les riches églises du moyen âge, à l'imitation de celui qui éclairait le sanctuaire du temple de Jérusalem. Nous n'essaierons point de décrire cette œuvre complexe, préférant renvoyer le lecteur au moulage que possède M. Didron, et qui, nous l'espérons, lui servira un jour à fondre pour Notre-Dame de Paris, revenue à son antique splendeur, un chandelier nouveau en remplacement de celui que le vandalisme officiel du XVIIIe siècle ou de la révolution a dû jeter au creuset. Ce chandelier, haut de 4^m,50, que nous connaissions par les beaux dessins de M. V. Petit, nous a confondu par la finesse, par la multiplicité ainsi que par l'harmonie de ses détails, et nous faisons des vœux sincères pour qu'une reproduction moins fragile que le plâtre assure à la France un duplicata de ce chef-d'œuvre.

Toutes les œuvres en bronze du moyen âge n'avaient pas cette magnificence, et voici un chandelier de la fin du XIIIe siècle, charmant dans sa simplicité, que nous avons fait mouler sur le modèle que nous avait confié M. le curé de l'Isle-Adam, son possesseur, et que tous les bronziers reproduisent à l'envi.

Il est d'usage aujourd'hui de disposer des vases remplis de fleurs alternant avec les chandeliers sur les gradins des autels. Mais, outre que tous ces vases, modernes et fort laids de forme, jurent le plus souvent avec le style du meuble qui les porte, nous trouvons — qu'on ne

se rie point de nous — nous trouvons que ces fleurs sont elles-mêmes bien naturelles pour faire partie d'un ensemble architectural. Expliquons-

CHANDELIER DE L'ISLE-ADAM

nous. Il nous semble que là où la fantaisie, le caprice ou le goût ont transformé certains objets pris dans la nature, comme le feuillage, comme les fleurs et les animaux, pour en faire des ornements ayant une ressemblance plus ou moins lointaine avec les types qui ont servi de modèles, on ne devrait point introduire ces modèles eux-mêmes sous peine d'apporter une perturbation fâcheuse dans l'harmonie de l'ensemble créé par l'artiste. Des

fleurs de fantaisie, disposées suivant une certaine symétrie, comme ces tiges de lis qui s'élancent du vase placé aux pieds de la Vierge dans les vitraux qui représentent l'Annonciation, nous semblaient devoir seules être

appelées à orner les autels. M. Didron, sans que nous nous soyons communiqué notre pensée, a été de notre avis, et M. Gaucherel, allant plus loin que nous ne l'aurions osé, a dessiné, pour compléter son vase, de magnifiques bouquets métalliques.

Un arbre aux rameaux d'or, aux feuilles d'émeraude et aux fleurs de rubis a été planté par lui dans un vase moulé sur un bénitier portatif en ivoire cerclé de bandes d'or couvertes de pierreries, sculpté au XIe siècle et appartenant au trésor d'Aix-la-Chapelle.

Un autre sort d'un trépied que forment trois dragons entrelaçant leurs queues que terminent des expansions feuillues, ensemble heureux de formes qui, nous l'espérons bien, remplacera un jour les vases en porcelaine de Limoges et les fausses fleurs de pensionnaire, qui font un si triste effet dans les églises.

ALFRED DARCEL.

(*La suite prochainement.*)

MARQUES ET MONOGRAMMES

DE QUELQUES AMATEURS CÉLÈBRES

I·P·Z Jean-Pierre Zoomer, ami de Rembrandt, avait réuni un cabinet fort considérable de tableaux, dessins et estampes, particulièrement hollandais et flamands. — Son Œuvre de Rembrandt, un des plus beaux connus, était en 1791, dans le cabinet de Zanetti, à Venise, où M. Denon l'acheta; il était contenu en 3 volumes in-folio, reliés en maroquin rouge, et comptait 428 pièces. L'œuvre entier fut retiré à la vente de Denon, dirigée par M. Duchesne aîné.

— Paignon Dijonval, un de nos grands curieux du siècle dernier, naquit en 1708; dès l'âge de seize ans, il commença à réunir des dessins et des estampes, et, grâce à une grande fortune, aux conseils éclairés de Gersaint, Remy, Huquier et Joullain, enfin à une vie fort longue, il parvint à former une collection de la plus grande valeur et de la plus grande beauté. Après sa mort, en 1792, le comte Morel de Vindé, son petit-fils et son héritier, fit dresser un catalogue de ce précieux cabinet; l'ouvrage, rédigé par Bénard, est un modèle du genre, et il est aujourd'hui pour les amateurs de dessins et d'estampes, ce que le catalogue Debruge-Dumesnil est pour les curieux d'objets du moyen âge et de la Renaissance. Woodburn fut, en 1820, moyennant la somme de 120,000 francs, l'heureux acquéreur de ces richesses amassées à tant de frais et avec tant d'amour; Lawrence eut les plus beaux dessins, et le duc de Buckingham une grande partie des estampes; on reconnaît celles-ci aux bandes de papier vergé qui sont collées au verso sur les bords des marges; quelques-unes aussi des plus précieuses étaient montées comme les dessins avec des bordures coloriées et des filets d'or bruni.

M. Morel de Vindé avait de fort beaux tableaux qui furent achetés par W. Buchanan, lequel les céda à M. Phillips, de Bond Street. Les plus beaux Téniers et deux toiles capitales de Wouwermans furent plus tard acquises par G. Lucy, Esq.; un Paysage et une Tentation de saint Antoine, par Téniers, passèrent dans la galerie de sir Robert Peel; le reste fut dispersé dans les collections anglaises.

NH N.-F. Haym, né à Rome, se rendit, jeune encore, en Angleterre pour y exercer sa profession de musicien, et donna plusieurs opéras, dont le plus connu est *Étéarque*. Dans ses heures de loisir, profitant de quelques notions de dessin, il s'amusait à reproduire les médailles, les bronzes, les marbres, qu'il était à même de voir dans les somptueuses demeures de l'aristocratie où ses talents le faisaient appeler. Il montrait volontiers ces souvenirs intimes, et plusieurs fois ses amis l'en-

gagèrent à les faire graver et à en composer un ouvrage. Il s'y décida, et, avant de mettre ce plan à exécution, il consulta son protecteur le comte d'Halifax, qui l'approuva fort. Mais peu après, ce seigneur mourut; ce fut alors le comte Carnarvon qui devint son Mécène et lui donna les moyens de publier le livre qui a pour titre : *Del Tesoro britannico dell' Antichità greche e latine, delineate e descritte da Nicola Francesco Haym, Romano. In Londra, per Jacob Tomson a spese dell' autore*, 1719. Cet ouvrage, auquel souscrivit une grande partie de la noblesse anglaise, devait se diviser en quatre parties : la première, intitulée *Museo nummario*, contenait les médailles tirées des collections de l'Angleterre, et devait former trois gros volumes ou plus; la seconde, dite *Museo gemmario*, renfermait les intailles et pierres gravées; la troisième, dite *Museo statuario*, les statues de marbre et de bronze et les bustes antiques; la dernière, enfin, dite *Museo vario*, les urnes, lampes, poids, bagues, ustensiles de sacrifice, inscriptions, etc.

On ne devait donner que des objets inédits, c'est-à-dire non encore gravés, et choisir les plus importants; chaque gravure était accompagnée d'explications, « *non bramando di fare un' opera di gran volume, ma di profitto e d' erudizione,* » dit l'auteur dans sa préface.

Je ne sais si cet ouvrage fut entièrement terminé; Haym mourut en 1729, et l'exemplaire qui est à la Bibliothèque, n'a que deux volumes, qui contiennent les médailles grecques, latines et orientales, tirées en général des cabinets du duc de Devonshire, des lords Winchelsea[1] et Pembroke, et de MM. Wren, Abdy Edgecumbe, Sutton et Hans Sloane.

La marque de cet artiste fut posée au verso de onze cents de ses dessins; elle n'est cependant pas commune.

WB William Baillie, Esq., capitaine au 51e régiment de S. M. B., puis au 7e dragons, amateur et artiste. L'œuvre de ce curieux, que possède le Cabinet des estampes, est contenu en deux grands volumes in-folio; la plupart des pièces sont faites d'après des eaux-fortes de Rembrandt et des tableaux ou dessins flamands et hollandais, faisant partie de la collection particulière de Baillie, ou de celles de lord Bute, John Barnard, Th. Hudson et N. Hone.

CR Charles Rogers, célèbre amateur anglais. Il a laissé un ouvrage fort important, contenant les fac-simile des plus beaux dessins des collections anglaises et particulièrement de celle de la reine; il a pour titre : *A collection of prints in imitation of drawings, to which are annexed lives of their authors with explanatory and critical notes, by Ch. Rogers, Esq. London, 1778, 2 vol. in-folio.* Le texte du livre n'est pas sans valeur.

WYO Fac-simile du monogramme, tracé à la plume, de William Young Ottley, qui fut le conservateur des estampes au British Museum, et l'auteur du beau livre intitulé : « *Italian School of design; London 1823;* grand in-folio. »

Ottley forma sa collection de tableaux à Rome vers 1798-99, dans le moment où les familles nobles de ce pays étaient obligées de morceler leurs biens, pour satisfaire à de cruelles exigences. Il apporta ses richesses en Angleterre en 1800, et elles furent mises en vente chez Christie, le 17 mai 1801. Ses tableaux, au nombre de 49, produi-

1. Lord Winchelsea avait eu toutes les médailles de lord Arundel.

sirent 21,838 guinées. Quant au cabinet de dessins, sir Th. Lawrence l'acquit en entier à la mort d'Ottley.

Th Libraire et amateur de Londres, dont la spécialité fut de rechercher tout ce qui avait appartenu à lord Arundel. C'est de chez lui que viennent les deux portraits de ce seigneur, dessinés par Van Dyck, qui sont au British Museum. Ils sont tous deux à la pierre noire, sur papier bleu, l'un en buste, l'autre à mi-corps. Sa vente eut lieu en 1846. Le fac-simile que nous donnons se trouve à la plume, et quelquefois au crayon, au verso de ses dessins.

Ⓜ Cette marque simple, modeste, discrète, si je puis dire ainsi, est la plus recherchée et la plus respectée des curieux; chacun veut l'avoir sur une estampe ou un dessin de sa collection : les uns l'aiment par souvenir, par respect; les autres la considèrent comme une marque d'authenticité, comme une infaillible recommandation : l'objet qui la porte a, pour l'ignorant, ses papiers en règle; il a, pour le véritable amateur, l'inestimable prix d'une relique : c'est la marque de Pierre-Jean Mariette, le curieux le plus savant, le plus spirituel et le plus charmant que l'on puisse nommer.

Il naquit à Paris, l'an 1691, le 7 mai, dans une modeste maison de la rue Saint-Jacques, où, par les soins éclairés de son grand-père et de son père, s'était déjà formé le noyau de cette collection qui n'a jamais eu de rivale et qui n'en aura jamais. Son enfance se passa au milieu des objets d'art, des estampes surtout, des images, comme il les appelait sans doute; et, de ce sanctuaire où ses yeux et son esprit trouvaient une perpétuelle récréation, il passa dans le collége des jésuites où les grandes qualités de sa haute intelligence se développèrent, grâce aux soins éclairés de savants professeurs. Ses études terminées, il revint sous le toit paternel; il y retrouva les mêmes objets et beaucoup de nouveaux : ce qui autrefois n'était pour lui qu'un amusement devint un sujet d'étude; son goût se développa et son avenir fut décidé.

Vers le commencement de 1717, il partit pour Vienne, où il fut reçu à bras ouverts par un guerrier amateur, le célèbre prince Eugène, qui lui fit donner la mission de classer les estampes du Cabinet impérial. Après un séjour de près de deux ans en Autriche, il partit pour l'Italie et visita successivement Venise, Bologne, Rome, Gênes, Milan, Turin, prenant partout des notes, recueillant des objets d'art, se créant de nombreuses relations parmi les savants et les artistes. C'est dans ce voyage qu'il se lia d'amitié avec la célèbre Rosalba Carriera, le chevalier Gaburri, Bottari, le marquis Salvini, les Zanetti de Venise et les Zanotti de Bologne. Puis, à son retour, il fut admis aux assemblées de Crozat, et y rencontra le comte de Caylus, Watteau, l'abbé de Maroulle, M. de Jullienne, Bouchardon, en un mot tous ces esprits aimables qui ne vivaient heureux qu'au milieu des belles choses.

Le premier ouvrage de Mariette est peu connu; c'est une description de la basilique de Saint-Pierre de Rome; puis vint la lettre célèbre adressée au comte de Caylus, et publiée en tête d'un recueil de charges, gravées par ce mousquetaire d'après le grand Léonard de Vinci. En 1741, parut le Catalogue du cabinet de Crozat, rempli de remarques savantes sur les différentes manières de dessiner des maîtres; enfin, le Traité des pierres gravées, et la Description de la statue de Louis XV, de Bouchardon. Il envoya aussi à Bottari des notes nombreuses pour son édition de Vasari; il chargea de notes cet *Abecedario* que MM. de Chennevières et Montaiglon publient en ce moment avec tant de soin; il apprit l'anglais pour traduire les *Anecdotes sur la peinture en Angle-*

terre, d'Horace Walpole. Son manuscrit est encore inédit au département des manuscrits, à la Bibliothèque. Il eut enfin une correspondance suivie avec Bottari, qui publia dans ses *Lettere pittoriche* toutes les lettres qu'il put se procurer de notre illustre amateur.

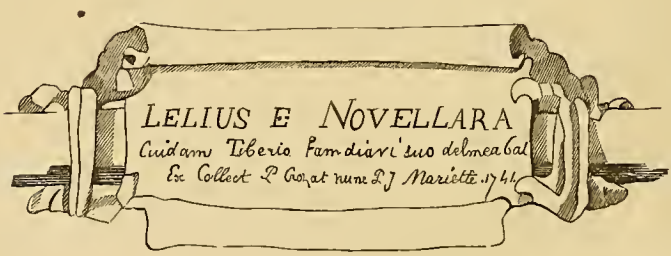
Mariette, comme on le voit, passa sa vie entière dans l'étude de l'art; il était d'un caractère fort doux, de relations sûres, toujours prêt à rendre un service, sinon à communiquer ses trésors, de mœurs presque austères, comparées à celles du monde où il vécut; sa charité était connue, et sa mort causa des regrets profonds et sincères à tous ceux qui avaient eu des relations avec lui.

En 1765, un an à peine après sa mort, la vente de sa collection fut annoncée : toutes ces richesses réunies avec tant de soin, tant d'amour, par trois générations de connaisseurs, allaient être dispersées. M. Joly, alors garde des estampes à la Bibliothèque du roi, écrivit au secrétaire d'État de la maison du roi, M. Lamoignon de Malesherbes, une lettre, dont l'original est en tête du catalogue de Mariette qui est au Cabinet des estampes, dans laquelle il démontra, sans succès, malheureusement, tout l'avantage que la nation aurait à acquérir un semblable cabinet. Malgré l'exemple du cardinal de Fleury, malgré la dispersion si regrettable du cabinet Crozat, on laissa échapper encore une fois une aussi belle occasion. La collection fut vendue en deux fois : d'abord les estampes doubles, qui donnèrent 69,000 fr. ; puis les tableaux, statues, dessins, estampes, pierres gravées, dont le produit s'éleva à 288,500 fr. Le catalogue de cette dernière vente a été rédigé par Basan.

Les dessins de Mariette étaient montés sur des feuilles minces de carton bleu, entourés de filets d'or et d'une étroite bande de papier blanc; dans le bas, un cartouche contenait, de la main de Mariette, le nom du peintre et quelquefois une inscription latine relative au sujet, et une indication de la provenance. Nous en donnons un fac-simile ci-dessous. Sa marque, imprimée en noir, était posée dans un des angles inférieurs; il en eut une grande et une petite : celle-ci est la plus commune.

Un volume tout entier, et des plus intéressants, a été publié sur Mariette par M. J. Dumesnil; c'est le premier tome de son *Histoire des plus célèbres Amateurs français.* Le *Trésor de la Curiosité* de M. Charles Blanc, contient aussi une vive notice sur Mariette, ainsi que le Nécrologe de 1775. Enfin, les éditeurs de son *Abecedario* nous ont promis une biographie complète de cet illustre curieux.

A. WYATT.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Nous nous empressons de publier la circulaire suivante, adressée par la *Société des Amis des arts* de Lyon, à tous les artistes de la France et de l'étranger. L'appel fait à nos peintres, à nos statuaires et à nos graveurs, sera certainement entendu. Il y a tout profit pour eux à figurer dans la brillante Exposition que leur ouvre la seconde capitale de la France.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON.

Lyon, le 20 septembre 1859.

MONSIEUR,

La Société des Amis des arts de Lyon ouvrira son Exposition annuelle le 6 janvier 1860.

La Commission exécutive vous prie, Monsieur, de vouloir bien lui réserver quelques-unes de vos œuvres, et elle vous prévient que la Société se charge des frais de transport (aller et retour) pour les ouvrages qui lui seront adressés, conformément aux conditions exprimées à la suite de cette lettre.

Elle espère que l'importance de cette solennité artistique, l'affluence habituelle et le goût éclairé des nombreux visiteurs qu'elle attire, vous inspireront le désir d'y venir prendre la part d'honneur et de succès qui y revient toujours aux œuvres de vrai talent; elle se plaît à vous en donner pour preuve le résultat matériel des opérations que la Société y accomplit elle-même, ou dont elle est la cause première. Ainsi, les achats faits, soit par la Société des Amis des arts, soit par les amateurs, pendant la dernière Exposition, ont atteint la somme de *quarante-six mille francs*, et, dans la répartition de cette somme, les artistes étrangers à notre cité ont figuré pour plus de trente-quatre mille francs. Plusieurs œuvres d'un prix élevé ont été comprises dans ces acquisitions; enfin, la Commission voulant appeler à elle, autant qu'il est en son pouvoir, les productions les plus remarquables, a décidé qu'elle ferait frapper au coin de sa grande Médaille un certain nombre d'exemplaires, qui seront décernés, comme témoignage de sa gratitude et de l'appréciation publique, aux auteurs des œuvres les plus remarquables dont les ressources de sa caisse ne lui permettraient pas de faire l'acquisition.

La Commission, Monsieur, se plaît à compter sur votre concours, et vous prie d'agréer l'assurance de sa considération la plus distinguée.

Les membres de la Commission :

MM. G. BOUVARD, président; Thierry BROLEMANN, vice-président; Lodoïx MONNIER, trésorier; DE MAGNEVAL, Louis PERRIN, MEYNIER, NUIRY, Ant. MOLLIÈRE, DE CHAMP, Victor DE GAZENOVE, Alphonse DE BOISSIEU, Ant. COURRAT, LAFORGE, LOUVIER, DESJARDINS.

CONDITIONS DE RIGUEUR POUR LES TRANSPORTS.

« MM. les artistes qui adresseront leurs ouvrages à la Société des Amis des arts de Lyon, sans y avoir été invités nominativement, auront droit au transport *franco* (aller et retour), mais dans le cas seulement où leurs ouvrages auront été admis à l'Exposition de la Société.

« Pour jouir du transport *franco*, les œuvres d'art *expédiées de Paris devront être directement remises par l'artiste ou son représentant à l'un des bureaux de factage du chemin de fer de Paris à Lyon, établis dans Paris, ou encore à la gare même de ce chemin* pour être expédiées par la *petite vitesse*.

« La Société n'est, dans aucune circonstance, responsable de la rupture des marbres, figures en plâtre et autres objets fragiles.

« Les tableaux devront être emballés avec le plus grand soin dans des caisses fermées par des clous à vis; les tableaux ovales seront fixés par des panneaux carrés. Chaque envoi sera adressé à *M. le Secrétaire de la Société des Amis des arts, à Lyon,* PALAIS DES ARTS.

« Les envois devront être rendus à Lyon, au siége de la Société des Amis des arts, le 6 décembre 1859, TERME DE RIGUEUR.

« Chaque ouvrage devra être accompagné d'une note contenant le nom et l'adresse de son auteur, l'indication du sujet, ainsi que le prix exact demandé en cas de vente. »

Nous recevons de M. Besnard la lettre suivante :

« La *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre, contient une note de M. Vallet de Viriville sur un tableau donné par une dame d'Orléans au musée de Jeanne Darc. Cette note a excité, chez des professeurs allemands qui connaissent parfaitement la peinture en question, un profond étonnement, et je vous demande la permission de vous traduire ce qu'ils m'écrivent à ce sujet :

« Le tableau représentant Jeanne Darc, qui provient de la collection Martinengo de Wurzbourg, a toujours été considéré comme un portrait de votre grande héroïne; c'était la tradition, et rien de sérieux n'est venu l'infirmer; c'est en France qu'un savant a entrepris de renverser une opinion séculaire, au moyen d'ingénieuses subtilités, et nous osons dire, sans aucun argument solide. Nous devons convenir que M. Vallet de Viriville a fait une bonne description du tableau, et, s'il s'en était tenu là, nous n'aurions que des éloges à lui donner et des remercîments à lui faire. Mais la grande erreur de M. Vallet de Viriville est d'avoir pris pour un homme le personnage du tableau du musée de Jeanne Darc, quand le peintre a tout fait pour montrer que c'était une femme. Forcé de représenter l'héroïne avec l'armure et les habits d'un guerrier, il a indiqué autant qu'il le pouvait, sous l'armure, aux jambes, aux cuisses, et surtout à la poitrine, la rondeur des formes qui précise le sexe; mais, pour ne laisser aucun doute, il a mis le visage et la tête à découvert; il a donné à la physionomie une douceur, une suavité, une chasteté, en un mot, une beauté morale qui a toujours fait dire en face du tableau : c'est une femme, c'est une héroïne! Le peintre ne s'en est pas tenu là : il n'a pas voulu que son portrait pût être pris pour celui d'un jeune homme, et il a orné la tête de l'héroïne d'une torsade de perles avec un riche bijou sur le front, ornement

féminin porté par les femmes riches de l'époque, et qu'on retrouve sur les miniatures et les gravures, aux XVe et XVIe siècles. Nous insistons sur le sens essentiellement féminin de cet ornement. Il serait aussi extraordinaire, suivant nous, de vouloir l'appliquer à un homme, qu'il l'eût été, un siècle plus tard, de représenter un chevalier de François Ier, le front orné d'une ferronnière.

« Nous pensons qu'il est impossible, en tenant compte des raisons qui précèdent, de ne pas reconnaître une femme dans le portrait donné à la ville d'Orléans, et dès lors de n'y pas voir Jeanne Darc, car *aucun autre* personnage dans l'histoire ne se rapporterait à cette peinture. Au surplus, l'artiste a tranché la question : il a orné la tête du cheval d'un panache en plumes représentant les couleurs d'Orléans; il est vrai que M. Vallet de Viriville nous dit que l'artiste allemand, pour être fidèle aux règles du blason, aurait dû peindre, dans le panache, une plume d'or au lieu d'une plume jaune; ceci est très-savant, mais nous semble un peu puéril. M. Vallet de Viriville dit, page 318 : « *Mais le doute cesse à l'armure essentiellement masculine.* » Jeanne Darc, forcée de revêtir le costume de chevalier, était bien obligée d'endosser une armure masculine; nous ignorons où on a pu voir qu'il y eût au XVe siècle des armures pour les deux sexes ? Nous maintenons que le heaume et l'armure, portés sur le tableau par l'héroïne, sont précisément ceux en usage en Allemagne à l'époque du siége d'Orléans : nous pouvons les montrer dans nos musées et sur tous nos monuments.

« Notre opinion est que le tableau a été peint précisément au moment où le nom de l'héroïne venait de vaincre les Anglais, qui avait excité en Europe un enthousiasme universel, que les peuples la considéraient comme inspirée de Dieu, et que le peintre devait, par le nimbe, indiquer la sainteté de sa mission. Sans doute, le peintre aurait pu écrire, comme le demande l'auteur de la note : ceci est Jeanne Darc. Quant à nous, nous sommes entièrement satisfait par l'ensemble des preuves que nous venons d'énumérer.

« L'auteur de la note ne reconnaissant pas Jeanne Darc dans le tableau, et voulant y trouver autre chose, ce qui est très-difficile, y a vu un saint Georges !... Nous ferons remarquer que saint Georges, dans l'attitude du combat où se trouve le personnage, devrait avoir en face le dragon, et l'attaquer avec la lance traditionnelle, comme on le voit sur les peintures, les miniatures et sur tous les monuments; mais le dragon est absent, ce qui est, nous le croyons, sans exemple dans les représentations de saint Georges aux XVe et XVIe siècles. Ainsi, un ange tiendrait un heaume au-dessus de la tête de saint Georges, et cela sans que rien en fît comprendre la signification; de plus, saint Georges porterait sur la tête un ornement de femme, la torsade de perles avec bijou sur le front !... M. Vallet de Viriville semble peu tenir, du reste, à sa désignation; nous n'insisterons pas plus que lui sur une appropriation qui ne nous paraît pas sérieuse.

« Vous autres Français, vous êtes de terribles gens, vous ne laissez rien debout. Quoi ! vous avez une héroïne unique dans l'histoire, dont la grandeur morale augmente à mesure que la lumière se fait dans le monde, que nous admirons hautement, nous étrangers !... Vous en trouvez une effigie véritable pour nous, et qui devrait l'être pour tout le monde; c'est une trouvaille, une bonne fortune, et, au lieu de vous en réjouir, vous y trouvez aussitôt matière à contradiction, et il se rencontre un savant archéologue pour essayer de prouver que tout le monde s'est trompé, et que votre Jeanne Darc est un saint Georges !

« Pour nous, le personnage du tableau du musée de Jeanne Darc est et reste une femme, et cette femme est Jeanne Darc, et ne peut pas être une autre.

« Nous avons pour nous les raisons que nous faisons valoir plus haut, l'opinion du grand nombre d'hommes éminents, qui, à toutes les époques, ont vu dans cette peinture le portrait de Jeanne Darc; nous avons pour nous la tradition de plus de trois siècles, pendant lesquels le tableau a toujours été reconnu comme le portrait de Jeanne Darc, et catalogué comme tel dans les galeries où il a figuré. Nous protestons donc respectueusement contre l'opinion de M. Vallet de Viriville, et nous maintenons qu'il n'a pas donné une raison solide pour la soutenir.

« J'espère, Monsieur, que vous voudrez bien insérer cette note en réponse à celle de M. Vallet de Viriville, car il s'agit de la défense d'une œuvre qui aujourd'hui appartient à votre pays.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

« BESNARD. »

En présence de ces opinions contradictoires, il serait très-intéressant pour le public d'avoir sous les yeux les pièces du procès. Nous espérons donc que l'honorable et savant conservateur du Musée historique d'Orléans, voudra bien nous faire don d'une épreuve photographique à l'intention de nos lecteurs. *Note de la rédaction.*

LIVRES D'ART

Les Saint-Aubin, *par* Jules *et* Edmond de Goncourt. *Étude contenant quatre portraits inédits, gravés à l'eau-forte.* — *Paris*, Dentu, 1859. *Imprimé à Lyon par* Louis Perrin. *Tiré à* 200 *exemplaires.*

L'étude que MM. Jules et Edmond de Goncourt viennent de consacrer aux Saint-Aubin, est un de ces fins régals de curieux dont notre époque positive et bourgeoise aura bientôt perdu jusqu'à la tradition. Bien peu de gens comprennent tout ce qu'il y a d'attrayant dans cette simple ligne, — *tiré à* 200 *exemplaires.* — Bien peu apprécient tout ce qu'il y a de charmant pour les yeux dans ces lettres *augustales*, aux panses adroitement évidées, aux appendices élégants, aux angles doucement arrondis [1]. « Quel luxe insensé! » doit s'écrier M. Prud'homme, en faisant tourner ce papier sonore, couleur nankin fané, et résistant sous l'ongle qui tente de rayer les grandes marges, propices aux notes intimes! Et cependant tout cela, c'est l'art charmant de la mise en scène! ce sont les yeux se faisant les complices de l'auteur pour séduire l'esprit, et même avant de couper les pages, je me sens tout porté de sympathie pour un livre qui s'annonce si bien de lui-même.

MM. Jules et Edmond de Goncourt ont étudié l'histoire du XVIIIe siècle par ses côtés les plus familiers et les plus piquants. Pas un *mémoire* qu'ils n'aient feuilleté, pas une chanson dont ils ne sachent l'air, pas une eau-forte qu'ils n'aient étudiée à la loupe, pas

1. On appelle, en termes d'imprimerie, *caractères augustaux* ces belles majuscules qui furent décalquées et réduites sur des monuments romains et particulièrement du siècle d'*Auguste.* — Les petits caractères, qui les accompagnent d'ordinaire, sont copiés sur les caractères italiens des imprimeurs du XVIe siècle.

un dessin qu'ils n'aient collectionné, pas une caricature dont ils ne puissent nommer la victime. Voulez-vous du *Bachaumont* inédit? « Écoutez, vous diront-ils, ce que nous avons copié dans les lettres du grand ordonnateur de la rocaille, donnant des hommes à M. le maréchal d'Issenghien, qui veut rajuster son château[1]. — « Prendre MM. Constant et Cartaud pour les grands parcs et les grands jardins ; — M. de La Chapelle, le meilleur élève de Lenôtre, pour bosquets et parterres et autres gentillesses: — MM. Slodtz, sculpteurs du roi, excellents pour les ornements intérieurs et extérieurs: cheminées, buffets, coquilles, cuvettes de marbre de salle à manger, brasiers de feu, bras de cheminées, girandoles, chandeliers de bronze doré, vases pour les jardins en marbre, en pierre, en bronze, en plomb, en terre cuite, en potin; gens d'honneur et de probité, point durs, point intéressés et ennemis des colifichets; — prendre pour les statues de marbre Bouchardon, Lemoyne fils, les frères Adam, La Datte; — prendre le sieur Pingrat (Collin est trop cher) pour nettoyer les tableaux; Pingrat est sur le pont Notre-Dame aux armes d'Espagne; — les sieurs Morizeau et Lesueur pour les sculptures de bordures; puis Charny et Cayeux; et pour les bordures ordinaires de composition, le sieur de Launay, quai de Gesvres, à l'Étoile. »

Aimez-vous Watteau? Je ne dis pas seulement le peintre des jupes rayées et l'historiographe du pays de Cythère. Mais vous intéressez-vous à cette figure pâle, maladive, toute de tristesse en dedans, et qui n'avait de gaieté qu'à la comédie italienne, d'esprit qu'à la pointe de son crayon, et de sang qu'au bout de son pinceau? MM. de Goncourt vous donneront tout au long « *La vie d'Antoine Wateau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes, par M. le comte de Caylus, amateur,* » laquelle fut lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 3 février 1723, et certifiée par le secrétaire de l'Académie, Lépicié.

S'il vous plaît de lier connaissance avec l'un des amateurs les plus érudits de ce XVIIIe siècle, qui savait si bien rendre l'érudition galante, et qui coiffait les sphinx égyptiens de toques à plumes, lisez *les lettres du comte de Caylus à l'abbé Conti,* ou mieux encore celles qu'il écrivait à *Paciaudi,* « qui surveillait pour notre amateur antiquaire Florence, l'Italie, la Grèce même et l'Égypte[2]. »

Pour moi, je crois très-fermement à la métempsycose. Je suis certain que l'un des deux de Goncourt était ce petit élève que le jaloux *Lebas* envoya chercher au plus près un fiacre le jour qu'il suivit si piteusement et si malheureusement sa légère moitié. La façon dont ils décrivent cet atelier bruyant, intime, travailleur, n'est qu'un souvenir qui leur revient, et s'ils nous livrent ainsi les secrets orages de l'intérieur du maître, c'est parce qu'à la vue de leur première eau-forte, Lebas leur avait dit : « Vous méritez bien que je vous embrasse. »

Encore quelques lignes avant d'arriver aux Saint-Aubin. Je les détache d'une lettre de *Kléber* à un ami.

Liberté, Égalité, Fraternité. « Estime et Amitié, Kléber à Buquet... Les trois caisses que Schmidt déposera chez toi contiennent, non pas des tableaux de grand prix, mais quelques paysages à l'huile. Je voudrais les faire passer à Belfort, à mon frère... Je méprise comme tu sais l'or et l'argent. Pauvre je suis entré en guerre, pauvre j'en veux sortir, et de ma pauvreté je serai toujours fier, par ce qu'elle ne sera jamais l'effet de mon inconduite, mais bien toujours de mon désintéressement. Cependant, j'ai ma

1. *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle.* Paris. Dentu, 1857. Première série.

2. *Id., ibid.,* 1858. Deuxième série.

petite manie, c'est celle d'aimer les arts, et sous ce rapport, si tu me faisais perdre ces petites bagatelles confiées à ta sauvegarde, je serais inconsolable... Je vous embrasse tous. Kléber. »

N'était-ce pas un noble cœur qui battait dans la large et plébéienne poitrine du général républicain ? et MM. de Goncourt ont écrit sur ce héros familier, que les sodats appelaient le — dieu Mars, — quelques pages des plus chaleureusement senties de leur livre.

Nous avons déjà détaché de leur étude, à propos d'un dessin d'*Augustin de Saint-Aubin*, qui passa dans ce printemps à la vente de M. Frédéric Villot, le portrait de ce maître facile et fécond [1]. Voici le meilleur signalement des dessins de son frère aîné, *Gabriel-Jacques de Saint-Aubin*. « Les dessins de Gabriel étaient l'homme. Ils n'étaient que feu, ils n'étaient que mouvement ; ils vivaient, ils remuaient. Dessous balayés d'une sanguine lavée à grande eau, ombres et pénombres chauffées d'une couche de bistre, place nette au soleil, — une plume franche courait et galopait le papier, pochant d'encre les noirs, travaillant les ressauts ; une plume, fille folle de la plume de La Belle, écrasée là, et tout aussitôt retournée sur le dos, et d'un trait fin accentuant le geste d'une silhouette, le jeu d'une figure. Ils allaient, ces dessins, jusqu'au fouillis, jusqu'au gribouillis, étincelants toujours, charmants de cette impudence qui n'appartient qu'aux maîtres. Quelquefois, de l'eau sale de toutes les couleurs de la boîte d'aquarelle, Gabriel jette la marbrure sur le croquis tout chaud de crayon ; son pinceau s'épate et se trémousse en taches rouges, bleues, jaunes, furieusement, sans se donner le temps de reprendre de l'eau ; ne craignez rien : laissez faire au hasard, Gabriel est derrière ; — quelques coups de plume, et de ce chaos sortira la lumière et l'animation d'une foule immense en tumulte dans six pouces de papier. Quelquefois, ce sont des solos de plume, fantaisies à toute bride, défis de l'adresse, se jouant de tout. Le plus souvent une expéditive mine de plomb, noire et tendre, lui suffit. Estompée sous son doigt, elle dessine son sujet doucement. Alors d'un trait il le reprend et le saisit, d'un trait anatomique et sûr de lui ; et s'il arrive qu'il ait choisi le vélin pour user de ce procédé, rien n'est comparable à l'attrait de ce dessin, enfermé et flottant dans sa ligne, hors du nuage et dans le nuage encore. »

Nous aurions encore bien des pages à couper dans cette étude si imprégnée du parfum de l'époque étudiée, sinon pour la forme, qui est trop souvent cherchée et trop nettement voulue, au moins pour l'érudition exquise du détail. Nous y reviendrons bientôt, à propos d'une épreuve de l'une des *Papillonneries humaines* de *Charles-Germain de Saint-Aubin*, qui va passer dans une des prochaines ventes de cette saison. MM. Jules et Edmond de Goncourt préparent en ce moment des études sur *Prudhon, Clodion le sculpteur, Germain l'orfèvre, Debucourt, Juste-Aurèle Meissonnier, Riesener l'ébéniste, Boquet, dessinateur de costumes de l'Opéra, et Fragonard.* « Études pour lesquelles les auteurs font un instant appel à toute personne assez bienveillante à leur œuvre pour leur communiquer les documents, les renseignements ou les objets d'art capables d'éclairer leurs recherches biographiques. » Il n'y a vraiment que les riches pour oser ainsi demander l'aumône.

PH. BURTY.

1. Voir la *Gazette* du 15 mai dernier.

Le Tombeau de Childéric Ier, *roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie, etc.; par M.* l'abbé Cochet. — *Paris et Dieppe,* 1859. *In*-8°; *figures.*

Le 27 mai 1653, des ouvriers, en pratiquant à Tournay quelques fouilles pour la reconstruction d'un hospice paroissial, rencontrèrent sous leur pioche, à la profondeur de sept à huit pieds, une boucle d'or, puis cent pièces de monnaie d'or, deux cents pièces d'argent, des ferrements divers, des ossements humains, une boule de cristal, une épée à la garde emmanchée d'or et garnie de verroterie, la monture d'un coffret, un ornement en forme de tête de bœuf, environ trois cents abeilles ciselées, avec et sans yeux; une aiguille, des fibules, des agrafes, des boucles, des bagues et des filaments: le tout en or et, en grande partie, monté de verroteries. Parmi les bagues, se trouvait un anneau sigillaire portant le buste en intaille d'un souverain barbare, avec cette légende : *Childirici regis.* Ces objets n'étaient autre chose que la sépulture même et le trésor funéraire de Childéric Ier, roi des Franks, fils de Mérovée et père de Clovis Ier, fondateur de la monarchie française.

A moins de rencontrer la sépulture de l'obscur Mérovée lui-même ou du problématique Pharamond, il était impossible d'imaginer une découverte plus précieuse et plus rare, au point de vue de l'histoire et de la monarchie. Au point de vue de l'archéologie et de l'art, un immense intérêt s'attachait à cette trouvaille. Aussi causa-t-elle immédiatement, sur les populations de la Gaule-Belgique, où elle avait eu lieu, la plus vive sensation. Dès le principe, le trésor fut partagé entre le magistrat de Tournay, au nom du fisc, les propriétaires du sol et d'autres ayants part. Tournay appartenai alors à l'Autriche. L'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, avait le goût des antiquités. Il réunit en sa possession une partie notable des objets découverts et chargea un très-savant bomme, Jacques Chifflet, d'Anvers, son médecin, de décrire et de faire graver ces précieux monuments.

Jacques Chifflet se chargea de cette tâche et l'accomplit avec tout le succès que l'on pouvait attendre de son zèle et de ses lumières. Sous le titre d'*Anastasis Childerici*, la Résurrection de Childéric, il publia, en 1655, un volume in-4° contenant la description étendue et minutieuse de toutes les reliques provenant de cette source qu'il put rassembler ou connaître. Il y joignit des développements ou dissertations considérables ayant trait *ad rem* et même *de quibusdam aliis.* L'ouvrage était accompagné de planches et de figures dessinées d'après nature et exécutées dans le style du grand burin flamand du XVIIe siècle. Ce livre constitue aujourd'hui, dans son genre, une curiosité, non pas rarissime, mais assez rare pour être, et à bon droit, recherché de l'amateur bibliophile.

Léopold-Guillaume mourut en 1662, léguant à son neveu l'empereur Léopold Ier, le trésor de Childéric. Trois ans après, le 2 juillet 1665, une portion notable de ce trésor fut offerte par l'empereur au roi de France Louis XIV, *successeur* de Childéric Ier. La France entra de la sorte en possession de ces joyaux archéologiques, qui furent déposés au Louvre, puis à la Bibliothèque royale. Déjà fort réduits, par les diverses circonstances que nous avons indiquées, ces débris, et notamment l'anneau sigillaire qui formait la clef historique et critique du trésor, subsistaient encore en nombre assez imposant, lorsque la Bibliothèque du roi fut victime d'un vol audacieux et à jamais déplorable. Dans la nuit du 5 au 6 novembre 1831, des voleurs s'introduisirent au sein de cet établissement avec effraction et escalade. Ils firent main basse sur une quantité notable de monnaies, médailles et bijoux d'or, appartenant au Cabinet des antiques.

Le précieux anneau fut au nombre des objets soustraits par ces malfaiteurs et que les perquisitions judiciaires furent impuissantes à recouvrer.

Par suite du décret du 17 février 1852, ce qui reste aujourd'hui du trésor de Childéric est retourné au Louvre et fait partie du Musée des souverains. Ce reste comprend actuellement : 1° l'épée et son fourreau, dont il ne subsiste, en original, que la poignée et la monture de la gaîne; 2° la ferrure très-oxydée de la hache; 3° celle de la lance; 4° la boule de cristal; 5° une fibule ou agrafe d'or; 6° une boucle d'or; 7° cinq petits ornements en verre coloré, montés sur or; 8° deux abeilles d'or; 9° deux monnaies d'or de l'empereur Léon (460); 10° une dent.

L'empereur Léopold, avant de se dessaisir des objets par lui cédés à Louis XIV, avait fait exécuter, à Vienne, une copie exacte de ces monuments, qui peut-être s'y trouve encore et dont les traces, aujourd'hui que la plupart des originaux ne subsistent plus, offriraient un grand prix pour la science. Il y avait joint une notice latine qui se terminait par cette expression de sa pensée : « *Discas, lector, vel sepultam Majestatem nusquam interire :* apprends, lecteur, qu'une Majesté, même ensevelie, ne périt jamais. » Léopold, on le voit, ne partageait pas, sur ce point, le sentiment qui respire dans un adage irrévérencieux de la sagesse populaire : *Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré.* Et pourtant, deux siècles à peine se sont écoulés depuis que la science avide a, dans un pieux dessein, soustrait à la paix de la tombe le *trésor de Childéric.* La terre, pendant un premier terme de 1272 années (481-1653), s'était montrée une conservatrice plus habile, une dépositaire moins infidèle. Que reste-t-il actuellement de cette Majesté ensevelie?

Lorsque Jacques Chifflet publia son curieux ouvrage, l'archéologie du moyen âge en était, on peut le dire, à ses premiers vagissements. Les termes de comparaison, les antécédents même, manquaient à chaque pas, pour juger et apprécier les monuments. Ce genre de critique n'existait pas dans la littérature. Aussi le livre de Jacques Chifflet, très-remarquable de son temps, très-estimable toujours, était-il devenu insuffisant et suranné pour le nôtre. M. l'abbé Cochet vient de ressusciter une seconde fois Childéric, en refaisant, sur un plan plus vaste à la fois et mieux éclairé, l'*Anastasis Childerici.*

Nul écrivain, peut-être, n'était aussi apte que l'auteur du *Tombeau de Childéric* à remplir cette tâche. Si la publication qui vient de paraître avait été délibérée par un congrès d'archéologues, je ne doute pas que cet antiquaire n'eût été élu rédacteur à l'unanimité. M. l'abbé Cochet, esprit vif et actif, est un véritable savant de son époque, pour ne pas dire un homme du monde. De la robe qu'il porte, et qu'il porte honorablement, il n'a conservé, ou du moins il ne fait paraître que ce désintéressement, hélas! un peu forcé, que partagent, sans être prêtres, ceux qui se font les ministres de la science ou de l'étude et qui vivent de son autel. Doué d'un sens archéologique très-remarquable et d'une sagacité pénétrante, M. l'abbé Cochet a créé, dans ce genre de recherches, un domaine qui lui appartient en propre et qu'il a brillamment fécondé. Ce domaine est celui des sépultures franques et mérovingiennes, que l'on ne connaissait pas avant lui.

Comme inspecteur des monuments historiques du département de la Seine-Inférieure, M. l'abbé Cochet, à l'aide de ressources assez limitées, a exploré historiquement le sol funéraire de toute la contrée neustrienne. Après avoir le premier constaté, coordonné et compris les faits, il a enrichi le musée de Rouen d'une série de monuments *nouveaux* et d'un grand intérêt. Sa *Normandie souterraine,* suivie des *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, tels ont été les fruits de ces recherches. Assis sur les bases solides de l'observation, ces ouvrages se sont acquis une grande et juste estime.

De tels travaux constituaient évidemment une excellente préparation pour traiter le nouveau sujet que vient d'aborder cet archéologue. M. l'abbé Cochet a repris la question dès son principe. Dans une introduction très-lumineuse, l'auteur expose d'abord l'intérêt du sujet et les vues qui lui ont fait prendre la plume. Il met en lumière avec beaucoup de bienveillance et de sympathie confraternelle les travaux ou même les simples aperçus que d'autres archéologues ont avant lui publiés sur cette matière. Il rappelle ensuite l'historique de la découverte sur laquelle il est parvenu à réunir un ensemble de notions très-circonstanciées et véritablement surprenantes par leur étendue. Puis le savant antiquaire prend l'un après l'autre chaque objet dans une série de chapitres aussi nombreux que ces reliques elles-mêmes. Il décrit chaque monument, le commente en le comparant avec les analogues, récemment conquis par les découvertes archéologiques et fort souvent par les mains de l'auteur. De ces rapprochements, de ces commentaires, naît une explication logique, pleine d'intérêt, de force et de vérité.

M. l'abbé Cochet a joint à son texte une abondante série de gravures sur bois. Ces figures, sous le rapport de l'art et de la beauté, demeurent naturellement en arrière des planches qui illustrent l'*Anastasis* de Chifflet; mais elles ne manquent pas, même sous ce rapport, d'un mérite plus modeste. Elles ne le cèdent en rien, du reste, aux précédentes, et c'est là l'essentiel, sous le rapport de l'exactitude et de la vérité. A. V.-V.

PRINCIPES POUR L'ORGANISATION ET LA CONSERVATION DES GRANDES BIBLIOTHÈQUES, *par* B. Sobolstchikoff, *bibliothécaire supérieur de la bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg. — Paris*, Veuve J. Renouard, 1859, *in-12 de* 72 *pages.*

M. B. Sobolstchikoff vient de publier une intéressante brochure qu'il adresse aux organisateurs et aux conservateurs de notre Bibliothèque nationale. Le savant bibliothécaire russe a consacré tout un chapitre, intitulé *de l'ordre des anciennes Bibliothèques*, à l'examen des innombrables systèmes qui jusqu'à ce jour ont été successivement formulés et appliqués (hélas!) dans les principaux établissements de l'Europe. Nous ne saurions le suivre dans cette partie de son travail. Ses critiques sont rationnelles, et de tout temps il a été facile de faire ressortir les vices d'application qu'entraîne forcément la pratique dans le classement de ces immenses dépôts de livres que renferment aujourd'hui les capitales, et qui sous l'implacable mouvement de l'activité moderne augmentent chaque jour avec la régularité d'une inondation. Mais l'auteur exprime une idée fort juste en disant : « Les savants ont fait et refait des systèmes et des théories, sans s'apercevoir que ce qui les déroutait était justement leur manière d'envisager le livre. Un livre, à leur point de vue, étant le résultat d'une activité intellectuelle, devenait un être doué de vie et de raison, tandis qu'il n'est qu'un reflet de l'une et de l'autre. Un livre sur un rayon est tout à fait autre chose que le livre qu'on tient à la main, le livre qu'on lit. »

A propos du *nouvel ordre des bibliothèques*, l'auteur commence par créer les divisions de la bibliothèque à mettre en ordre : « Chaque salon devra être désigné par un numéro ou une lettre d'ordre; les armoires, les rayons, les livres sont successivement numérotés, et c'est ainsi que l'indication de la place d'un livre quelconque serait, par exemple, celle-ci : salon E, armoire VII, rayon 2, n° 27; ce qui, dans le catalogue, aura été exprimé de la manière suivante : E, VII, $\frac{2}{27}$. »

L'auteur passe à *l'inventaire*, pour lequel il donne des conseils d'autant meilleurs qu'il les appuie par des exemples de ce qui se fait dans la bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Il indique une *manière de dresser les catalogues*, qui, sans être tout à fait nouvelle, pré-

sente des applications faciles. Il termine par le *catalogue systématique* et la *manière de maintenir l'ordre dans une bibliothèque*. Je souhaite que son nom termine le martyrologe des bibliothécaires, mais malgré les excellentes vues qu'il renferme je doute qu'il épuise une matière sur laquelle ont travaillé depuis trois siècles, Arias, Montanus, Clément, Naudé, Casiri, Girard, Parent, Ameilhou, Martin, Massol, Denis, Butenschoen, Reuss, Eschenburg, Esch, Lelewel, Ébert, Pethzoldt, Schleiermacher et bien d'autres encore. Mais la tentative de M. Sobolstchikoff pour débrouiller ce chaos est trop sincère pour que la *Gazette des Beaux-Arts* ne la recommande pas à tous ses lecteurs, et en particulier à la grande Bibliothèque de la rue Richelieu.

Catalogue des tableaux et statues du Musée de Nantes. *Deuxième édition du Catalogue refondu. — Nantes*, Ve Camille Mellinet, 1859.

M. Léon Lagrange, notre collaborateur, racontait récemment dans la *Gazette*[1] les mésaventures et les périls que le musée de Nantes a traversés avant d'être ce qu'il est enfin aujourd'hui, un des plus intéressants musées de province en France, et un des mieux classés. M. Baudoux, membre de la commission de ce musée depuis son origine, et qui en est actuellement le conservateur, a résumé la brochure de M. H. de Saint-Georges en quelques lignes, dans la préface qui précède son catalogue, et a remanié complétement les notices incomplètes qui jusqu'alors servaient plutôt à égarer les visiteurs qu'à les éclairer. Son travail, arrivé déjà à une seconde édition, est un des plus complets qui aient été publiés sur les collections de nos départements. *L'école française*, par une innovation à laquelle nous ne saurions trop applaudir, est placée en tête du catalogue, et comprend 331 numéros. Les écoles *italienne, flamande* et *espagnole*, contiennent avec les sculptures 862 numéros, et la collection Clarke de Feltre a conservé un ordre distinct de numéros, en exécution, je pense, des volontés du donateur. Les diverses provenances des tableaux sont soigneusement indiquées avec la date de leur entrée au musée, et les attributions douteuses ont été discutées et fixées avec un soin scrupuleux.

Les amateurs qui possèdent cette notice pourront ajouter à la marge, de leur exemplaire, *deux paysages* de Pillement: la *Fileuse*, par M. de Curzon, achetée à la dernière exposition par la ville de Nantes, et la *Madeleine repentante* de M. Baudry, que le gouvernement vient d'envoyer récemment au musée. Ces envois ont été faits depuis l'impression de cette dernière édition.

De pareilles publications, entreprises avec tant de dévouement, suivies avec tant d'intelligence et de zèle, montrent quels progrès a faits en France, depuis quelques années, le goût sérieux de l'art et de son histoire. Il ne suffit plus d'avoir quelques bons tableaux et de les disposer de son mieux dans les locaux que les municipalités cèdent souvent comme à regret; il faut apprendre à la foule à les regarder et à les comprendre. C'est à ce prix seulement que l'art devient un enseignement et une moralité, en même temps qu'il est un délassement et un plaisir. La vie des peintres est féconde en épisodes romanesques. Les quelques lignes de biographie qui accompagnent le nom d'un maître donnent plus d'intérêt à l'œuvre que l'on regarde, et inspirent le désir d'en savoir plus long encore. L'imagination impressionnable des enfants prend là des empreintes ineffaçables, et peut-être le nouveau classement de nos collections provinciales, outre la révélation des trésors qu'il met en lumière, amènera-t-il ce que tout le monde désire aujour-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 septembre dernier.

d'hui, la décentralisation artistique, et donnera-t-il naissance à des écoles indigènes, pleines de saveur et d'originalité. PH. B.

— Nous avons sous les yeux les deux premières livraisons des *Costumes historiques* de Mercuri et de Bonnard, publiés par M. Lévy fils. Comme nous l'avions annoncé, cette nouvelle édition ne laisse rien à désirer. Le luxe de l'impression, la beauté du papier, la perfection des costumes dont la fine gravure est rehaussée par l'éclat de l'or et des couleurs, tout fera de cet ouvrage un des plus précieux de la librairie moderne. Nous en reparlerons.

LA STATUE DE LA VIERGE

ET LA FONTAINE MONUMENTALE DU PUY.

La statue colossale de la Vierge et de l'enfant Jésus, qu'il est depuis si longtemps question d'élever sur le rocher Corneille qui domine la ville du Puy, est presque enfin arrivée à sa destination, car les fragments épars des pièces de fonte qui la composent jonchent les gazons du jardin du séminaire qui circonscrivent une partie du rocher. Son socle est déjà maçonné, ainsi que le rocher lui-même qu'on a été obligé de reprendre en sous-œuvre, et l'on doit commencer bientôt l'opération du montage. Cette statue mesure 16 mètres de hauteur; 6 mètres de moins que la statue de saint Charles Borromée, qui profile sa silhouette immense sur les bords du lac Majeur, à Arona. Pour préciser par un détail les dimensions de ce colosse, il nous suffira de dire que le nez de la Vierge est long de $0^{m},50$ depuis les sourcils jusqu'à son extrémité, — on peut s'asseoir dans celui de la statue d'Arona, — et que son pied, depuis le talon jusqu'au bout du gros orteil, a 2 mètres de longueur.

Les nombreuses pièces, qui, une fois assemblées par des boulons intérieurs, composeront cette statue, mais sans que l'on puisse s'apercevoir des joints, dissimulés dans les plis des vêtements, sortent des ateliers de M. Prenat et Ce, à Givors. Coulées en fonte de fer avec les canons pris à Sébastopol, nous a-t-on assuré, ces pièces sont fort bien réussies, et la tête de l'enfant Jésus que seule il est permis de juger, car seule elle est entière, présente un grand caractère de douceur malgré ses dimensions. Cette réussite a excité l'enthousiasme des journalistes de la Haute-Loire, et voici le pavé que l'un d'eux a lancé à la tête de M. Bonnassieux, l'auteur de la statue. « On avait pensé jusqu'ici que « la sculpture ne convenait pas aux sujets religieux. La statue de Corneille (c'est-à-dire « du rocher Corneille) donnera, nous en sommes aujourd'hui convaincu, devant le galbe « si expressif de cette tête d'enfant, un démenti formel à ce vieux préjugé. Nous com- « prenons maintenant que la statuaire peut exprimer, avec autant de succès que la pein- « ture, la pensée mystique, la sainteté chrétienne, ainsi que les attributs de l'infini im- « matériel. » Ainsi voilà la statuaire religieuse du moyen âge et celle de la renaissance supprimées du même coup, et l'ère des sculpteurs inspirés du sentiment divin ne commence qu'avec l'auteur de la Notre-Dame du Puy. Maintenant cette figure sera-t-elle, une fois mise en place, d'un effet plus satisfaisant que la Notre-Dame de Fourvières, à Lyon, qui, avec le dôme qu'elle surmonte, ne ressemble pas mal à une immense sonnette munie d'une poignée? Question impossible à résoudre d'avance; mais en tous cas jamais piédestal n'aura été mieux préparé. La ville du Puy, en effet, vue du sommet de la côte que gravit la route de Mende offre un des plus beaux panoramas que nous ayons

contemplés. Assis dans une vaste enceinte de montagnes qui se succèdent jusqu'à l'horizon, le Puy étage ses maisons sur les flancs de l'éminence où pointe le rocher Corneille, dépassant de ses escarpements à pic la cathédrale et son clocher. En arrière se dresse le rocher de l'Aiguille qui porte sur son sommet la chapelle romane de Saint-Michel et qu'un escalier taillé dans le roc entoure de sa spirale. Plus loin les ruines du château de Polignac couvrent de leurs tours démantelées une vaste motte féodale, et tout alentour les blanches maisons s'éparpillent au milieu des vignes plantées sur les coteaux. Tel est l'ensemble que doit dominer la statue de M. Bonnassieux ; Dieu veuille qu'elle n'y disparaisse pas !

Pendant que cette œuvre commence dans la haute ville, où serpentent des rues étroites et escarpées, entre les grands murs, sans ouvertures, des hautes et vieilles maisons, une autre s'achève sur la grande place de la basse ville, en regard de la Préfecture et du Palais-de-Justice. C'est la fontaine monumentale, en bronze et en marbre, léguée à sa ville natale par M. Crozatier, qui, parti pauvre du Puy, fit fortune à Paris dans le commerce des bronzes. Cinq statues en bronze, modelées par M. Bosio neveu, décorent cette fontaine, ornée en outre de quatre vases, également en bronze. Quatre des statues, représentant des fleuves et des rivières, sont assises sur quatre massifs accostés à une vasque supérieure, où pose la cinquième statue, qui, avec sa couronne murale, doit représenter la ville du Puy. Chaque vase saillit du centre de quatre petites vasques en marbre noir, semi-circulaires, semi-carrées, placées en contre-bas, dans les angles des massifs ; et un large bassin en marbre blanc, comme les massifs et le bassin supérieur, entoure le tout et recevra les eaux... que la ville songe à y amener un jour. Les statues, malgré les conditions défavorables où nous les avons vues, nous ont semblé ne point manquer de caractère, et, grâce au legs de M. Crozatier, la ville du Puy possédera bientôt une des plus belles fontaines de France.

A. D.

M. Pierre-Claude-François Delorme, peintre d'histoire, vient de mourir à Paris. Né à Paris en 1783, Delorme entra dans l'atelier de Girodet, et fut pendant toute la Restauration un de ces champions de l'école classique auxquels le gouvernement prêtait le bienveillant patronage de ses commandes officielles. Au salon de 1810, Delorme envoya une *Mort d'Abel ;* puis vinrent, au salon de 1814, un *Héro et Léandre* et la *Mort de Héro et Léandre :* c'était le grand moment des *pendants*.

En 1817, l'État lui acheta, pour l'église Saint-Roch, une *Résurrection de la fille de Jaïre,* que l'on y voit encore, et en 1819, pour l'église Notre-Dame, *Jésus apparaissant dans les limbes.*

Au salon de 1822, on choisit, pour représenter au Luxembourg l'art contemporain, *Céphale enlevé par l'amour ;* à celui de 1827, *Hector reprochant à Pâris sa lâcheté,* et à celui de 1833, *Sapho récitant à Phaon l'ode qu'elle vient de composer*. Enfin, même en 1847, les galeries de Versailles s'enrichissent d'un *François Ier créant le collége royal.*

La peinture de Delorme, que l'on appelle si improprement historique, renfermait tous ces défauts qui, sous prétexte de tradition, perpétuent dans les écoles la médiocrité et le *poncif*. Ses sujets sont d'une banalité désespérante, son dessin est mou, sa couleur sans consistance et sans lien. Cependant, on achetait un à un les tableaux de cette école, dans le temps même où l'on exportait en Angleterre le *Naufrage de la Méduse*, refusé d'abord par l'administration de nos musées. Delorme est mort chevalier de la Légion d'honneur.

— M. A. Ivon, qui, malgré l'allure russe de son nom, est Français et par sa naissance et par les qualités de sa peinture, vient de recevoir le titre de membre de l'Académie de peinture de Saint-Pétersbourg. Nous ne pouvons que féliciter et l'artiste que cette distinction est venue chercher à Paris et l'Académie russe qui a eu la bonne pensée de s'associer un homme dont le mâle talent est si bien fait pour plaire à une nation militaire.

— On a transporté récemment dans la salle du rez-de-chaussée du Louvre, dite *salle de Chaudet*, et consacrée aux artistes français morts depuis le commencement de ce siècle, le *Prométhée* de Pradier et le *Philopœmen* de David d'Angers. La première de ces deux statues est encore sur les rouleaux, mais la seconde, placée dans un renfoncement à gauche, près d'une fenêtre, semble protester énergiquement par le naturalisme (peut-être exagéré) de ses formes séniles, contre les mollesses des Bosio, des Canova et des Chaudet qui lui font face.

Le *Philopœmen* a été nettoyé, mais le *Prométhée* attend encore qu'on le délivre des souillures que lui ont fait subir, pendant de longues années, dans les allées des Tuileries, la pluie et les végétations parasites. En multipliant dans Versailles les groupes en bronze ou en plomb, le siècle de Louis XIV avait compris combien notre climat est hostile aux chefs-d'œuvre faits de marbre et surtout de pierre. Trois mois après que l'on avait frotté et gratté la *fontaine Cuvier* de Feuchères, qui fait face à l'une des entrées du Jardin des Plantes, elle était déjà déshonorée par de hideuses taches, qui l'ont de nouveau rapidement envahie tout entière. Faudra-t-il donc procéder, chaque saison, à une toilette toujours dangereuse pour le délicat épiderme du marbre? Et ne serait-il pas plus digne du respect que l'on doit à notre école de sculpture des XVIIe et XVIIIe siècles, de mettre à l'abri dans nos musées, les Lepautre et les Coustou, qui ornent le jardin des Tuileries et l'entrée des Champs-Élysées, et de les remplacer soit par de belles copies, soit par des moulages en bronze? Qui ne verrait avec plaisir les *Chevaux de Marly*, par exemple, prendre place au Louvre à côté des œuvres de Jean Goujon et du Pujet? Peut-être, il est vrai, ces magnifiques morceaux de marbre sont-ils trop grands pour être vus, avec la reculée convenable, dans une salle du Louvre; mais rien n'est plus facile, en ce cas, que de leur trouver un autre abri, soit au Palais de l'Industrie, soit ailleurs.

— Un incendie qui aurait pu entraîner la perte irréparable de quelques-uns des chefs-d'œuvre de notre école moderne s'est déclaré dernièrement dans les combles du palais du Luxembourg. On a pu heureusement circonscrire le foyer de l'incendie et la perte s'est bornée à la coupole, construite, il y a une vingtaine d'années, par M. de Giron, ainsi qu'à la partie supérieure de la salle des séances du sénat. Les peintures de MM. Vauchelet et Abel de Pujol sont presque entièrement perdues; celles de M. Blondel ont relativement moins souffert, et comme elles avaient été marouflées, on pourra les détacher pour les reporter sur un enduit nouveau. Les sculptures en bois de MM. Klagmann, Elschoët et Triquetti, n'ont point été atteintes, et les statues de marbre ainsi que les bustes de jurisconsultes célèbres, qui ornaient la salle, n'ont pas même été altérés le moins du monde par la fumée.

Quand donc sentira-t-on que la perte de tant de belles peintures serait pour l'art français un malheur irréparable? Les Chinois, grands et intelligents collectionneurs, construisent pour leurs objets d'art des galeries complétement isolées et en matériaux à l'épreuve du feu. Si les journaux de Pékin apprennent aux lettrés de l'empire l'incendie qui vient de s'allumer en France à quelques pas de son unique galerie de maî-

tres contemporains, n'auront-ils pas quelque raison de rire à leur aise des Barbares de l'occident ?

— Dix-sept nouvelles statues sont en ce moment exposées, dans la cour du Louvre, aux regards des passants. Elles sont destinées à garnir les niches du rez-de-chaussée du palais, qui sont au nombre de vingt. Il n'en reste donc plus que trois à remplir.

Ces dix-sept statues ont, pour la plupart, figuré au Salon de cette année, et il suffira de les nommer ici pour que nos lecteurs se rappellent les appréciations qu'en a faites notre collaborateur, M. Paul Mantz, dans ses excellents articles sur le Salon. Ce sont l'*Inspiration* de M. Chambard, *Pâris* et *Hélène* de M. Eteix, la *Pensierosa* de M. Lanzciotte, la *Nymphe* de M. Courtet, la *Sapho* de M. Travaux, la *Bethsabé* de M. Oudiné, la *Muse* de M. Prouha, l'*Omphale* de M. Crauk, la *Sapho* de M. Loison. En rapprochant toutes ces figures de celles qui ont été placées dans les niches du premier étage sur le quai du Louvre, au nombre de dix-sept, on pourra se faire une assez juste idée des talents que renferme notre jeune école de sculpture; car, à l'exception de trois ou quatre noms déjà anciens dans l'art, les auteurs de ces ouvrages sont des jeunes gens. Nous nous proposons donc de faire dessiner et graver les plus remarquables de ces trente-quatre statues, et d'en faire le sujet d'un travail d'ensemble sur notre sculpture moderne, sur ses tendances et son avenir.

— En nous promenant dans les vertes allées de Saint-Gratien, nous avons été conduit, il y a quelques jours, à la petite église de ce village, récemment édifiée dans le style gothique de la bonne époque, et dont tous les détails d'architecture sont d'un excellent goût. Une des chapelles latérales est destinée à recevoir le mausolée en marbre du maréchal de Catinat, et sur les murs de la chapelle nous avons vu, largement crayonnée au fusain, la pensée de ce monument funéraire. Le modèle, que nous connaissons seulement par cette esquisse, est l'œuvre de M. de Nieuwerkerke, le directeur général des musées. L'attitude du maréchal est bien comprise : il est à demi couché et accoudé sur sa tombe, avec la sérénité d'un philosophe et la dignité d'un héros. Le sculpteur l'a revêtu de son armure, et a cru devoir lui laisser la coiffure de son temps, c'est-à-dire la perruque solennelle et consacrée. Peut-être, pour l'image d'un guerrier qui fut si peu homme de cour, le statuaire aurait-il pu se permettre une infraction à l'étiquette obligée. Lorsqu'il mourut à Saint-Gratien, dans l'obscurité d'une disgrâce qui a tant honoré sa mémoire, Catinat avait depuis longtemps déposé le costume de rigueur à Versailles, et l'histoire nous le représente achevant ses jours dans la retraite, avec la simplicité d'un sage, revenu franchement à la vie rustique. A part cette observation sans importance, nous croyons que ce sera un grand honneur pour la petite église de ce petit village que de renfermer un morceau de sculpture aussi remarquable, car nous ne doutons pas que l'exécution définitive n'ajoute à l'intérêt et à la beauté de ce mausolée, dont nous n'avons vu, encore une fois, qu'un projet charbonné à la hâte sur le mur. L'artiste voudra bien nous permettre encore de lui dire que le lit de mort sur lequel est représentée la figure de Catinat nous a paru d'une dimension un peu étroite. Celui qui se couche dans un lit pour l'éternité a le droit d'y être à son aise.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

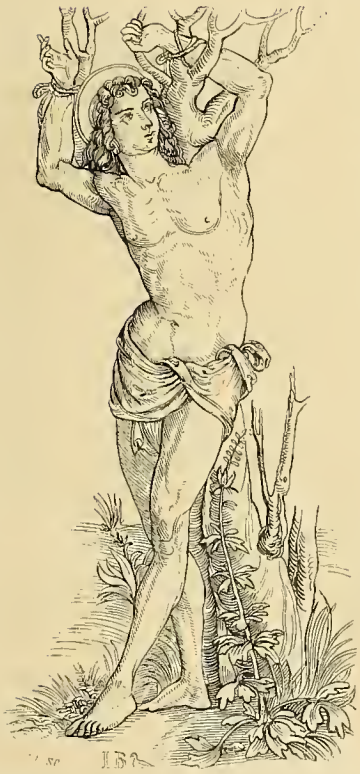
ÉCOLE DE MODÈNE

GIOVANNI BATTISTA DEL PORTO

DIT

LE MAITRE A L'OISEAU

PEINTRE GRAVEUR DU XVIe SIÈCLE



Lodovico Vedriani, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Raccolta de pittori, scultori e architetti Modenesi*, p. 45, ajoute après nous avoir entretenu du graveur Nicoletto : « Puisque nous « parlons de cet art de tailler le cuivre, « dans lequel quelques Modénois se « sont distingués, nous louerons en ce « lieu Giovanni Battista del Porto qui « fut excellent graveur sur cuivre. Un « grand nombre de pièces remarquables « témoignent encore aujourd'hui et « témoigneront à la postérité de son « excellence en cet art. Tout ceci est « extrait des chroniques de Lanci- « lotto[1]. » Le récit de Vedriani ne nous apprend rien de plus, et cet auteur ne nous fournit aucune indication pour reconnaître les estampes de del Porto. S'il faut attribuer à ce maître celles qui portent, pour marque, les lettres I B suivies d'un oiseau, une inscription gravée au bas d'une de ces estampes

1. Tiraboschi, qui, plus heureux que nous, a pu consulter tous les ouvrages de Lancilotto, déclare cependant n'avoir rien trouvé dans les œuvres de cet auteur, qui

(les deux jumeaux n° 11), nous apprend qu'en 1503, il était à Rome qui, dès lors, avait le privilége d'attirer les artistes de toutes les écoles.

Zani est le premier (au commencement de ce siècle) qui ait attribué à Giovanni Battista del Porto les superbes estampes dont nous donnerons plus loin les descriptions. Il assure [1], sans cependant entrer dans aucune explication à ce sujet, qu'il a de bons motifs pour croire ces gravures de del Porto, artiste inconnu a tout le monde, dit-il, même à Tiraboschi, et il promet de développer amplement ses raisons dans la troisième partie de son ouvrage. Malheureusement, la mort l'empêcha d'écrire cette troisième partie qui devait être consacrée aux artistes du XVe siècle. Ferme dans son opinion, il mentionne, de nouveau, dans son *Encyclopedia*, le Maître aux lettres I B suivies d'un oiseau, sous le nom de del Porto, comme ayant été orfévre, peintre et graveur.

Mais avant Zani, Mariette avait déjà cherché à donner un nom au Maître à l'oiseau. Sur une pièce représentant une Léda entourée de ses enfants : « on voit, dit-il, gravée la marque I B suivie d'un oiseau, qui « sans doute est un rébus, sous lequel est caché le nom du graveur, et je « l'interpréterais assez volontiers par ces mots : Joannes Battista Palum- « bus, prenant l'oiseau pour un pigeon. J'ai vu des estampes un peu plus « modernes, qui avaient été publiées en Italie, et sur lesquelles on lisait « le nom d'un marchand à la suite duquel se trouvait le nom de celui au « commerce duquel il avait succédé, et qui était un Palumbus successor « Palumbi. Pourquoi ne serait-ce pas l'auteur de l'estampe que je décris ici, « qui serait ce Palumbus [2] ?

Mariette, qui ne connut que deux pièces du Maître à l'oiseau, Priape et

pût se rapporter à Giovanni Battista del Porto. « Mais, ajoute-t-il, dans la liste des peintres modénois, il est fait mention de Jacopo, Antonio et Filippo Porti, tous trois excellents orfévres. » Giovanni Battista del Porto ne serait-il point l'un des membres de cette famille vouée au culte des arts, comme tant d'autres à cette époque?

1. *Materiali per servire alla storia*, etc., p. 134.

2. L'oiseau qui suit les lettres I B dans la marque de notre graveur, paraît bien être en effet, un pigeon. Mais ces Palumbi dont parle Mariette travaillaient, l'un, en 1559, l'autre, en 1578, et ces dates semblent trop rapprochées de nous pour qu'ils puissent être les auteurs des pièces en question; d'ailleurs Zani, qui a connu les œuvres de ces deux graveurs, aurait été, sans nul doute, frappé de la similitude du style entre les gravures de ces Palumbi et celles du maître dont nous nous occupons.

Brulliot nous apprend aussi, dans son *Dictionnaire des monogrammes*, que quelques iconophiles donnent cette marque à Giovanni Battista Passera (qui veut dire en français moineau); mais, ajoute-t-il, nous n'avons rien trouvé qui puisse motiver cette attribution, et nous ne pensons point qu'il soit ici question de Giovanni Battista Passeri, qui mourut en 1679.

Lotis, n° 8, Léda et ses enfants, n° 7, ne forme qu'une conjecture qui ne repose sur aucun fondement sérieux. Zani, au contraire, qui étudia tout particulièrement les maîtres italiens primitifs, affirme et promet de s'expliquer. Entre les opinions de ces célèbres iconophiles, tous deux fort savants et également consciencieux, est-il possible d'hésiter?

D'ailleurs nulles gravures, autres que celles du maître à l'oiseau, ne rappellent Nicoletto ou l'école de Modène. Que seraient donc devenues toutes ces pièces remarquables de del Porto qui devaient assurer à ce graveur l'immortalité? Comment admettre aussi, que les historiens de Modène, dans leur énumération de tous les artistes qui ont illustré leur ville, aient précisément passé sous silence celui qui fut, comme graveur, peut-être le premier en date et certainement le premier en mérite.

Pour nous, bien que privé des preuves que Zani devait donner à l'appui de son attribution, nous nous rangeons volontiers à l'opinion de cet iconophile consommé, parce qu'il nous est impossible de méconnaître les rapports intimes qui unissent Nicoletto à Giovanni Battista del Porto, et parce que notre maître se trouve ainsi classé parmi ces artistes de Modène qui eurent l'honneur d'être les précurseurs de Corrége, un des plus grands génies, mais aussi le plus profane des maîtres du XVIe siècle.

Comme ce grand peintre, Giovanni Battista del Porto a excellé à rendre la beauté féminine qu'il a envisagée tour à tour sous deux aspects différents. Séduit d'abord par les premières productions d'Albert Dürer, dont il subit trop visiblement l'influence (notamment dans l'Enlèvement d'Europe, n° 4, et dans Priape et Lotis, n° 8), il paraît s'attacher dans ses figures de femmes, à exprimer complétement la forme plutôt qu'à en faire sentir le charme. Mais il ne resta pas indocile aux enseignements de l'école de Modène, dont les qualités éminemment gracieuses avaient déjà trouvé un brillant interprètre dans Bianchi Ferrari, le maître de Corrége, et il abandonna bientôt les formes trop réelles de l'Allemagne. Ses *Léda*, n°s 6 et 7, et sa *Galatée*, n° 5, sont des modèles de cette distinction et de cette élégance souveraine qui caractérisent, avant tout, les œuvres de la Renaissance italienne à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle.

Quand on considère ces figures de femmes si charmantes, avec leurs visages un peu longs, leurs mentons saillants, leurs fronts élevés couverts de cheveux retombant sur les épaules, ou relevés en nœud sur la tête, à l'imitation des marbres antiques, on ose à peine y reprendre quelque maigreur dans les membres, dans la poitrine, et des attaches trop accusées.

Talent plus gracieux que puissant, Giovanni Battista del Porto réussit mieux dans ses figures de femmes ou de jeunes adolescents, que dans ses

figures d'hommes. Peintre profane avant tout, il a traité peu de sujets religieux, mais beaucoup de scènes mythologiques, choisissant de préférence celles dans lesquelles il pouvait reproduire la femme dont il n'a jamais voilé les charmes par aucun vêtement.

Del Porto dessine ses personnages d'un trait sobre et net; il les modèle avec des tailles courtes et légèrement courbées, qu'il croise rarement; malheureusement, son burin manque de cette souplesse qui ajouterait beaucoup au charme de ses figures, trop sèchement exécutées. Il les place toujours dans de jolis paysages de fantaisie, auxquels, comme Nicoletto et les maîtres allemands, il donne souvent trop d'importance. Il a même évidemment, dans cette partie accessoire, copié parfois Albert Dürer, dont il n'a point su complétement s'approprier le travail fin et délié. Ses paysages, traversés par de larges fleuves bordés d'arbres au-dessus desquels s'élèvent les tours crénelées de quelques châteaux forts tudesques, montrent trop qu'il n'a étudié la nature que dans les estampes d'Albert Dürer dont il n'a point conservé le grand caractère.

Par son style comme par l'ajustement de ses personnages, par les emprunts qu'il fit à Albert Dürer dans ses paysages, comme par ses procédés de gravure, Giovanni Battista del Porto rappelle Nicoletto de Modène, dont il fut le contemporain et l'émule; mais il serait difficile de dire si ce fut lui qui étudia sous Nicoletto, ou (ce que nous croyons plutôt) si ce fut Nicoletto qui, sous l'influence de son rival, changea pour la dernière fois de manière.

On ne connaît point de tableaux de Giovanni Battista del Porto, mais la beauté de son dessin et le style plein de personnalité de ses figures, ne nous permettent point de douter qu'il ne fût un peintre éminent à son époque. Son œuvre gravé comprend, suivant nous, quatorze pièces en cuivre et huit en bois [1]. Toutes ces pièces portent sa marque, deux exceptées : le *Saint Georges* n° 1, et *Vénus et l'Amour* n° 10; mais leur authenticité ne nous paraît point contestable.

Une seule, celle des *Deux Jumeaux* n° 11, porte une date; faite en 1503, elle semble être la première pièce qu'il ait gravée [2].

Quant aux pièces en bois qui appartiennent à l'œuvre du Maître à l'oiseau, elles ont été, sans aucun doute, exécutées sur ses dessins par deux

1. Bartsch et Ottley n'ont décrit de ce maître que sept pièces gravées en cuivre et trois gravées en bois.

2. Zani, dans ses *Materiali*, etc., p. 134, dit avoir connu une pièce de ce maître portant la date de 1502, mais il est probable que cette date est le résultat d'une faute d'impression, car dans son *Encyclopedia*, t. XV, p. 262, il parle de del Porto comme travaillant en 1503.

artistes fort inégaux en talent, et la marque gravée que l'on voit près de celle de del Porto sur deux pièces, les *Trois Grâces* n° 6, et le *Saint Jérome* n° 3, doit être celle du meilleur de ces artistes, qui, nous le croyons, aurait encore exécuté *David* n° 1, *Ganymède* n° 5 et *Méléagre* n° 7.

Dans ces pièces, les paysages, traités avec plus de simplicité, ont plus de grandeur que dans les estampes sur cuivre de del Porto; les monuments qui les ornent sont aussi d'un goût plus italien, et, pour ces raisons, nous les croyons postérieures à celles au burin.

GRAVURES SUR CUIVRE, SUJETS RELIGIEUX

1

SAINT GEORGES

Larg., 130 mil.; haut., 123 mil.

Saint Georges, monté sur un cheval qui se cabre, va frapper de son épée le monstre renversé à l'entrée d'un antre, à gauche. Dans le fond, sur une colline, la fille du roi de Libye est agenouillée et prie pour son libérateur. Une brebis est auprès d'elle.

On voit à gauche un château fort, à droite un fleuve. La partie gauche du paysage est empruntée à l'une des pièces d'Albert Dürer (celle qui, décrite dans le Catalogue de Bartsch, sous le nom du *Porc monstrueux*, porte le n° 95).

Cette estampe sans marque est incontestablement de la main du Maître à l'oiseau. Non-seulement, on y reconnaît son travail habituel, mais on peut remarquer que la chimère surmontant le casque du saint, rappelle celle qui orne le casque de la figure de Rome, décrite sous le n° 10.

Giovanni Battista del Porto, malgré la tournure de son esprit païen, a suivi ici la tradition légendaire. Il a représenté la fille du roi agenouillée dans le lointain, invoquant le ciel pour celui qui doit la sauver. Pensée touchante née dans des temps de croyance, et à laquelle Raphaël n'a pas cru devoir se conformer, en peignant son petit *Saint Georges*, conservé au musée du Louvre.

Le monstre vaincu n'est point comme celui qu'a dessiné Albert Dürer, un de ces sauriens gigantesques, retrouvés depuis ensevelis au fond de la terre, et dont le savant artiste avait deviné la forme; c'est un de ces êtres chimériques, moitié homme, moitié serpent, avec les ailes du griffon et les pattes du lion, tels que les rêvait la poétique imagination de Léonard de Vinci.

2

SAINT SÉBASTIEN[1]

Haut., 207 mil.; larg., 146 mil. — Bartsch, N° 1 ; Ottley, p. 552.

Un bourreau, la tête coiffée d'un turban, le corps couvert d'une simple draperie nouée sur l'épaule et autour des reins, arme son arbalète et se dispose à percer de ses flèches le jeune martyr attaché par les bras aux branches desséchées d'un arbre mort.

Dans le fond s'élèvent, à gauche, les ruines d'un portique dans le goût de ceux qui ornent les pièces de Nicoletto. Dans le lointain, un fleuve baigne une rive boisée au-dessus de laquelle on aperçoit les monuments d'une ville.

La marque est gravée, dans le bas, sur les terrains.

Giovanni Battista, nous l'avons dit, était un esprit profane ; il n'avait pas le sentiment religieux. Dans cette scène de martyre, il n'a vu qu'un prétexte pour représenter des formes élégantes et de gracieux mouvements ; mais il y a mis un charme si exquis, que nous ne songeons point, en regardant cette estampe, aux défauts de la composition, et que nous l'admirons malgré l'absence du sentiment religieux qui aurait dû l'inspirer.

Cette pièce, suivant Waagen, rappellerait, par le style des figures et par l'expression, Francesco Zaganelli da Cotignola, d'après un dessin duquel il la croit gravée.

3

BACCHUS ENFANT

Larg., 110 mil.; haut., 75 mil.

Le dieu, encore enfant, est représenté dans un état de complète ivresse. Renversé sur le dos, les pieds contre une cuve qui occupe la droite de l'estampe, de la main gauche il tient encore sa coupe vide, tandis que la droite laisse échapper un vase d'où le vin se répand à terre.

La marque du maître est gravée, au milieu du terrain, près d'une coupe sur laquelle est appuyé le couvercle.

4

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE

Haut., 190 mil.; larg., 146 mil. — Bartsch, N° 4; Ottley, p. 553.

« Le taureau, roi des dieux, l'humide ravisseur,
« A déjà passé Chypre et ses rives fertiles,
« Il approche de Crète et va voir les cent villes. »

Jupiter, sous la forme d'un taureau, a emporté à travers les mers, loin des rivages

1. Nous avons fait graver en tête de notre article la figure du saint Sébastien.

de la Phénicie, la malheureuse sœur de Cadmus qui, après avoir déposé une guirlande de fleurs sur le front du bel animal, fut assez imprudente pour monter sur sa croupe. Déjà il a laissé Chypre dont on aperçoit, dans le lointain, le rivage couvert d'habitations, et bientôt il va fouler sous ses pieds la rive fertile de Crète, ainsi que l'indique une touffe de roseaux et de blés, représentée à la gauche de la composition.

La marque du maître est gravée sur les flots de la mer.

Le paysage de cette pièce est, en partie, emprunté de l'estampe d'Albert Dürer, représentant un porc monstrueux (n° 95 de son œuvre décrit par Bartsch) ; et les deux navires, qu'on aperçoit dans le lointain, sont également pris aux compositions du même maître, connues sous les titres de *l'Amymone* et de *la Vierge au papillon*. Les formes de la figure d'Europe, lourdement et sèchement accentuées, accusent une influence malheureuse du goût allemand ; mais la tête du taureau mérite des éloges.

On connaît de cette pièce une copie en contre-partie par un maître du temps, qui ne l'a pas signée.

Bartsch a décrit cette copie comme étant de Nicoletto ; mais en avançant cette opinion, le célèbre iconophile n'a pas remarqué avec quelle maladresse, indigne d'un tel artiste, le feuillé des arbres est rendu, et combien cette gaucherie constraste avec le faire de Nicoletto, si délicat dans ses paysages.

5

GALATÉE

Haut., 192 mil. ; larg., 155 mil. — Bartsch., N° 5 ; Ottley, p 554.

La belle Néréide est assise sur la croupe squammeuse d'un Triton qui se dirige vers la droite, tenant un arc d'une main et de l'autre une rame. Elle arrête le bras d'un enfant qui veut frapper avec une branche d'arbre un dragon irrité, sur le dos duquel il a le pied posé ; dans sa main droite, elle tient un Dauphin. Le Triton porte sur ses épaules un autre enfant qui souffle dans une corne. On voit au fond, la mer et les rivages de la Sicile couverts d'habitations.

La marque du graveur est gravée à gauche sur les flots de la mer, non loin d'une touffe de roseaux.

Cette pièce, gracieuse comme *l'Idylle* de Théocrite, rivalise avec la *Léda*, le chef-d'œuvre du maître. Si la composition a le défaut de n'être point assez concentrée, si les formes de la *Galatée* pèchent par un excès de maigreur, ces défauts sont rachetés par le mérite des détails et surtout par le charme infini de la belle *Néréide*, dont le type est le plus distingué qu'ait tracé la main de l'aimable artiste. Les deux enfants, également charmants de grâce et de naïveté, ne le cèdent en rien à la *Galatée*, et le

dragon, qui se retourne plein de colère contre la main qui le frappe, est superbe de mouvement.

6

LÉDA

Haut., 153 mil.; larg., 100 mil.

La fille de Thestius est assise sur un tertre de gazon, à l'ombre d'un bouquet d'arbres auxquels se marie une vigne chargée de raisins. Dans ses bras elle serre amoureusement Jupiter qui, sous la forme d'un cygne, les ailes déployées, enroule son cou autour de la tête de son amante, et cherche à cueillir un baiser sur ses lèvres.

Au second plan, coule l'Eurotas sur lequel nagent des cygnes. Dans le lointain, on aperçoit la mer.

1er état : avec la marque du maître au milieu du bas.

2e état : la marque du maître est effacée et remplacée par une autre, qu'on voit gravée sur une pierre au milieu de l'estampe. Plusieurs montagnes ont été également ajoutées au-dessus de la ligne de l'horizon.

Bartsch, qui a connu cette pièce, en a décrit le second état dans l'œuvre de Nicoletto, comme étant une copie faite par ce maître d'après Giovanni Battista ; cependant, ainsi qu'Ottley, il a oublié de la décrire dans le catalogue qu'il a fait des pièces du Maître à l'oiseau.

Frappé de l'identité complète des deux estampes, ainsi que de la barbarie des tailles ajoutées sur les terrains dans la pièce donnée à Nicoletto, nous avons soupçonné une supercherie, et, à l'aide de loupes puissantes, nous avons pu constater, sur plusieurs épreuves, que ces tailles n'avaient été ajoutées que pour effacer la marque du maître I. B., et afin d'y substituer celle de Nicoletto de Modène.

L'estampe de la *Léda*, où tout respire la volupté, charme par la grâce de la composition et par le style des figures qui ennoblit le sujet. Elle marque le point culminant du talent de Giovanni Battista.

Il existe de cette délicieuse pièce un nielle décrit dans l'ouvrage de M. Duchesne, sous le n° 235. Ce nielle, gravé lourdement par un artiste médiocre, ne porte point la marque de del Porto, à qui il ne peut aucunement être attribué, non plus qu'à Peregrini, à qui M. Duchesne le donne.

7

LÉDA ET SES ENFANTS

Haut., 160 mil., larg., 127 mil. — Bartsch, N° 3 ; Ottley, p. 553.

Léda, assise au milieu de ses quatre enfants, donne le sein à Hélène et cherche à calmer les joies bruyantes des trois autres. Clytemnestre, le pied posé sur le dos de

MÉLÉAGRE ET ATALANTE

Jupiter, représenté sous la figure d'un cygne, montre à sa mère un papillon qu'elle a saisi. Castor et Pollux, s'essayant déjà aux combats, luttent contre le cygne qui, après les avoir renversés à terre, les couvre de ses ailes et saisit avec son bec la main de l'un d'eux.

Au fond, s'élève un gracieux temple antique baigné à gauche par l'Eurotas, dans lequel nagent des cygnes. Sur le devant, on remarque les débris des œufs, d'où sortirent les quatre enfants d'Hélène, et à gauche, une tablette sur le fond noir de laquelle del Porto a ménagé, en blanc, son monogramme.

Il existe de ce morceau une très-bonne copie en contre-partie par un anonyme qui y a mis la tablette et le monogramme de Giovanni Battista del Porto. La marge du bas contient dans cette copie, le distique suivant :

Leda jacens falsis cygni delusa sub alis,
Portentosa duo parturit ova Jovi.

Ces vers rappellent l'aventure si connue de Léda, qui, ayant eu quelque galanterie sur les bords de l'Eurotas, où elle allait souvent se baigner, et où se jouaient un grand nombre de cygnes, prétendit, pour sauver son honneur, qu'elle avait été surprise par Jupiter transformé en un de ces oiseaux. Elle accoucha de deux œufs, dont l'un contenait, suivant la fable, Castor et Clytemnestre, enfants de Tyndare son époux, et l'autre les deux fils de Jupiter, Pollux et Hélène ; celle-ci, comme le cygne, était remarquable par la longueur de son cou et la blancheur de son teint.

Ce sujet, qui convenait si bien à son talent un peu féminin, a été traité par del Porto avec une originalité charmante. Il est difficile, en effet, d'imaginer un groupe dont les lignes pleines de variété et d'harmonie se pondèrent plus heureusement. Les enfants sont dessinés avec un rare talent, et la pose ainsi que les formes de sa Léda sont d'une grâce presque parfaite. Cette pièce est, avec la précédente, la plus belle composition du maître.

8

PRIAPE ET LOTIS

Haut., 230 mil ; larg., 160 mil. — Bartsch, No 6; Ottley, p. 554.

Priape, surprenant Lotis avec deux de ses compagnes endormies à l'ombre d'un bosquet, soulève le voile qui couvre les appas de la nymphe. Dans le lointain, à gauche, Silène, la tête couronnée de lierre, se tient près de son âne qui brait.

La marque du maître est gravée au milieu du bas.

Ce morceau, probablement un des premiers de del Porto, est une de ses moins bonnes inventions. Les nymphes indiquent aussi l'influence

fâcheuse qu'eurent au début les maîtres allemands sur Giovanni Battista del Porto.

9

FEMME DE SATYRE

Haut, 103 mil.; larg., 75 mil. — Bartsch, N° 2; Ottley, p. 553.

La femme d'un satyre est représentée assise contre un rocher; près d'elle, sont ses deux enfants à l'un desquels elle donne le sein. A gauche, s'élève un tronc d'arbre, et dans le lointain on aperçoit un château fort entouré d'arbres et baigné par une large rivière.

Le monogramme du maître est gravé, au milieu, sur les terrains.

Cette pièce doit appartenir à l'époque de transition entre la première et la seconde manière de del Porto.

10

VÉNUS ET L'AMOUR

Haut., 130 mil.; larg., 103 mil.

Vénus est représentée debout, à la gauche de l'estampe, dans l'attitude du commandement. Sur son bras gauche, élevé, flotte une draperie qui, en passant devant son corps, voile sa nudité. L'amour, pour un moment a jeté à terre son carquois et s'amuse avec des échasses, à la droite de l'estampe.

Un portique s'élève derrière la déesse, et dans le lointain, à droite, on distingue un château fort, baigné par une rivière.

Sur une boule, près de l'Amour, est gravé le monogramme

L'estampe ci-dessus nous paraît être incontestablement de Giovanni Battista del Porto, à qui nous n'hésitons pas à l'attribuer, malgré le monogramme qui rappelle celui de Marc de Ravenne; car cet artiste ne peut être l'auteur d'une pièce dont le style est si différent du sien. Cette marque, imprimée (dans la seule épreuve que nous connaissions à la Bibliothèque de Paris) avec une autre encre que le reste de l'estampe, nous semble avoir été ajoutée après coup, au moyen d'un poinçon, par un éditeur. Vénus et l'Amour sont des copies que fit del Porto d'après les figures si connues de l'*Oisiveté*[1] par Albert Dürer. Mais la tête de la déesse lui ayant déplu, il y substitua celle de l'*Amymone*[2] du même artiste. Tout en copiant le maître de Nuremberg, del Porto donna à ses figures un

1. Bartsch, *Le peintre graveur*, t. VII, n° 76.
2. *Idem*, *Ibidem*, n° 71.

caractère différent et très-italien. Les extrémités et leurs attaches ont une finesse et une distinction qu'on ne retrouve point dans celles d'Albert Dürer ; la physionomie de la désse a aussi un accent plus prononcé.

SUJETS DE FANTAISIE, ALLÉGORIES

11

ROME[1]

Haut., 220 mil.; larg., 157 mil.

Rome, représentée sous les traits d'une jeune femme couverte d'une armure, est assise, au pied d'un arbre mort, sur une cuirasse, devant un arc de triomphe. De sa main droite tendue, elle tient une Victoire ailée qui, tournée de son côté, lui présente d'une main une palme et une branche de laurier, et de l'autre une couronne.

Parmi les armes qui couvrent la terre autour d'elle, on remarque, à gauche, un bouclier sur lequel est gravée la louve allaitant Romulus et Rémus. Sur un autre bouclier, on lit les lettres S P Q R, la célèbre marque du peuple romain. Dans le fond, à gauche, coule le Tibre.

Au milieu et au bas de l'estampe, est écrit le mot ROMA ; dans le coin, à gauche, est le monogramme du maître.

Cette pièce, qui a été copiée par l'un des Hopfer, n'est pas sans quelque grandeur, dit M. Renouvier dans son livre *Des types et des manières des maîtres graveurs*, mais elle est exécutée d'un burin sec et inégal.

12

LES DEUX JUMEAUX

Haut., 200 mil.; larg., 125 mil.

Deux enfants, liés par le ventre, occupent la droite de l'estampe; à gauche, on voit un chat à trois têtes. Entre les enfants monstrueux et le chat phénoménal, est figurée une cornue avec le signe : O W O.

Dans le lointain, un fleuve baigne un château fort.

En bas de l'estampe, et pour expliquer le sujet, on lit l'inscription suivante séparée de la gravure par un trait :

1. Le cul-de-lampe qui orne la fin de notre article représente le beau casque de cette figure allégorique.

· ANNO · POST, CHRISTI · ORTVM ·
MDIII · XVI' XL' APRILIS-PONT' MAX' TENENTE'
ALEXANDRO-VI-NATA-SVNT'-ROME-EODEM-
DIE'-HAEC'-MOSTRA' DVO'-INFANTES'-IN'-
VTERO'-CONIVNCTI'-ET'-CATVS'-TRICEPS'-
ET'-OVVM'-GALLI · IN-FORMAM'-HANC'-
QVAM'-SVPRA'-EFFINXIMVS.

Au-dessous de cette inscription est le monogramme du maître.

Il nous paraît que cette pièce est la première qu'ait gravée del Porto. Bartsch a connu l'estampe ; mais, n'en ayant vu qu'une épreuve rognée par le bas et dépourvue de la marque du maître, il l'a décrite dans le t. XIII de son *Peintre graveur*, sous le n° 70, parmi les œuvres des artistes anonymes.

Les graveurs de cette époque aimaient, en Allemagne comme en Italie, à retracer sur le cuivre les monstruosités que les bateleurs promenaient dans les foires. Ils étaient assurés de trouver un débit facile de ces œuvres, parmi les populations avides de merveilleux, en ces siècles d'inquiétude qui nous ont légué les illustrations fantastiques de la chronique de Nuremberg, le cochon monstrueux d'Albert Dürer, et les récits fabuleux des crédules voyageurs.

13

LES SAUVAGES

Haut., 277 mil. ; larg., 217 mil. — Bartsch, N° 7 ; Ottley, p. 555.

Un sauvage aux jambes velues, la physionomie rude et soucieuse, la tête ornée d'une couronne de feuillages, est assis sur un banc de gazon que maintiennent des planches. Cet homme passe son bras droit autour de la taille d'une jeune femme nue, assise à ses côtés, sa cuisse gauche passée sur le genou de l'homme. Debout et s'appuyant contre sa mère, un enfant semble pleurer et se dépiter de ce que l'on ne fait pas attention à ses demandes. Un chien est couché à droite, près du banc, et deux lapins se voient, vers le fond, à gauche. Sur le premier plan, on remarque la tête dépouillée d'un cheval et une massue. Dans le lointain coule une rivière sur les bords de laquelle s'élèvent quelques bâtiments entourés d'arbres. La marque du graveur est figurée au bas, sur les terrains.

Le visage allongé de la femme ainsi que sa coiffure rappellent trop le type et le goût de Nicoletto de Modène, pour n'être point une preuve incontestable de l'existence simultanée des deux artistes dans la même

ville. Dans cette pièce, si l'on reconnaît encore un peu l'influence allemande, on sent qu'elle va bientôt disparaître.

14

LE FOU ET LES DEUX JEUNES FEMMES

Haut., 115 mil.; larg., 75 mil.

Une jeune femme nue, les cheveux peignés avec art et tenant dans sa main la fatale pomme d'Ève, écoute les propos lascifs d'un fou, devant lequel cour' un chien. En vain sa jeune compagne, la main droite amicalement posée sur son épaule, cherche à la retenir. Ses avis paraissent avoir moins d'influence sur elle que les conseils du fou qui l'invite au plaisir.

La marque est dans le bas à gauche.

GRAVURES SUR BOIS. SUJETS RELIGIEUX

1

DAVID

Haut., 377 mil.; larg., 264 mil.

David nu, la tête couronnée de pampres, est représenté de face devant un portique en ruines. Sa main droite s'appuie sur un glaive dont la pointe pose sur la tête coupée de Goliath. Sa fronde est jetée à terre sur un fût de colonne brisée. Dans le lointain, une ville, avec des monuments qui sont italiens et non plus tudesques comme dans les pièces au burin, est baignée par la mer. Sur les terrains, un peu à droite, est tracé le monogramme du maître.

Le graveur, qui paraît s'être astreint à reproduire exactement les contours tracés par le maître, a su conserver à la figure du David toute son élégance, et à la tête de Goliath son grand caractère. Un critique sévère pourrait peut-être reprocher à l'artiste l'attitude un peu cherchée du héros (défaut fréquent chez les peintres de cette époque, qui, séduits par l'antiquité, en exagèrent le côté gracieux). Mais il est impossible de ne point être charmé par l'élégance et la beauté physique de cette figure de David, c'est une des meilleures pièces gravées sur bois d'après les dessins de del Porto.

2

LE CALVAIRE

Haut., 315 mil.; larg., 217 mil.

Notre-Seigneur Jésus-Christ est représenté élevé sur la croix qui se dresse au milieu de l'estampe.

La Vierge Marie, accablée de douleur, se tient debout, à la gauche, tandis que sainte Madeleine embrasse le pied de la croix. A droite, saint Jean, l'apôtre bien-aimé, assiste, les mains jointes, à cette scène.

Le monogramme est gravé sur un fragment de corniche jeté à terre.

Nous avons vu cette pièce au musée Correr, à Venise.

3

SAINT JÉROME

Haut., 295 mil.; larg., 217 mil. — Bartsch, No 1; Ottley, p. 555.

Saint Jérôme, assis sur un tertre, retire une épine de la patte d'un lion qui rugit de douleur. A droite, s'élèvent deux troncs d'arbre à l'un desquels sont attachés un crucifix et un chapeau de cardinal. Un riant paysage, baigné par une rivière, sur les bords de laquelle on aperçoit de riches fabriques, complète la composition.

La marque du maître est gravée à droite près des lettres ·AA· qu'on retrouve aussi dans l'estampe des *Trois Grâces*, n° 6. Ce monogramme doit désigner le graveur, qui (nous le croyons) exécuta aussi les planches de David, n° 1, Ganymède, n° 5, et Méléagre, n° 7.

La même estampe servit dans la suite à illustrer un ouvrage, ainsi que l'indiquent quatre lignes latines imprimées, au-dessus du trait carré supérieur, dans une épreuve de la planche déjà usée, que possède le Musée Correr à Venise.

SUJETS MYTHOLOGIQUES

4

ACTÉON CHANGÉ EN CERF

Haut., 305 mil.; larg., 220 mil. — Bartsh, No 2; Ottley, p. 556.

Actéon, entraîné par la chasse, aperçoit Diane se baignant avec quatre de ses nymphes derrière un bois qui couvre de son ombre la droite de l'estampe. La déesse, irritée d'être surprise, jette de l'eau sur le malheureux Actéon dont la tête est déjà celle d'un cerf.

Dans le lointain, une éclaircie de la forêt permet d'apercevoir Actéon forcé par ses chiens, qu'un valet excite en soufflant dans un cornet.

Ce morceau paraît avoir été taillé en bois par le même graveur qui fit Vulcain travaillant aux armes d'Énée, que nous décrirons plus loin sous le n° 8. Son outil régulier et monotone a fait disparaître toute trace du

travail de del Porto, dont il n'a pas su conserver le caractère ; et, si le monogramme[1], gravé sur un fragment de corniche, au milieu du bas, n'indiquait l'auteur du dessin, nul assurément ne pourrait le découvrir.

5

GANYMÈDE

Haut., 365 mil. ; larg., 250 mil. — Bartsch, No 3; Ottley, p 556.

L'aigle de Jupiter emporte dans ses serres le fils du roi de Troie, pendant une chasse sur le mont Ida. Les compagnons et les gens du jeune prince sont frappés de terreur : deux d'entre eux, l'un à cheval, l'autre à pied et portant sur son épaule un lièvre, le suivent du regard dans les cieux; un troisième, près du coursier de Ganymède, s'enfuit précipitamment vers la gauche, tandis qu'un quatrième cherche à retenir deux lévriers accouplés. Dans le lointain, on aperçoit Ganymède poursuivant un lièvre.

La marque du maître est gravée sur un fragment de corniche qui gît à terre.

6

LES TROIS GRACES[2]

Haut. des figures, 177 mil.

Aglaé, Thalie et Euphrosine sont représentées réunies sous la voûte d'un petit temple. Dans un espace ménagé au bas de la droite, on lit l'inscription suivante que l'une d'elles désigne du doigt :

· TER GEMINAS · ALMÆ · COMITES · VENERARE
DIONES +
· SIC · NERIT · REBVS · GRATIA · MVLTA · TVIS +

Une tablette, pendue par un ruban à la voûte du temple, contient le mot :

XARITEZ

Le monogramme est gravé dans une tablette posée aux pieds de la déesse qui se tient à droite. Tout auprès aussi sont tracées les lettres dont nous avons déjà eu occasion de parler au sujet du saint Jérôme, n° 3.

Dans cette charmante composition, les Grâces représentées sous des

1. Le monogramme est dans cette pièce accompagné d'un gland avec deux feuilles de chêne.

2. Nous donnons les dimensions des figures et non de la pièce, parce que la seule épreuve que nous ayons eu occasion de voir était rognée.

formes longues et élégantes, très-bien rendues par une taille moelleuse (dit M. Renouvier), Giovanni Battista del Porto a atteint son plus haut degré de distinction.

7

MÉLÉAGRE ET ATALANTE

Larg., 445 mil.; haut., 260 mil.

Dans un agréable vallon, à l'entrée d'un bois, la brillante jeunesse de la Grèce rencontre le terrible sanglier que Diane, dans sa colère, a envoyé ravager les champs de Calydon. Furieux, l'animal écarte à coups de boutoir les chiens qui le poursuivent, et s'élance vers la droite, par-dessus le corps de l'un d'eux contre Castor qui lui oppose un épieu. Pollux, si habile à manier un cheval, le menace de sa lance, Méléagre, derrière le sanglier, tient en main l'épieu avec lequel il lui donnera la mort, lorsque l'animal, blessé par la flèche que lui lance Atalante, se retournera contre l'imprudente chasseresse.

La marque du maître est gravée au milieu du bas, un peu sur la gauche.

Habilement gravée par un artiste qui a conservé le caractère du maître, cette pièce est une des plus heureusement conçues de l'œuvre de del Porto. Les figures ont de la grandeur, et le caractère du style est véritablement épique. La rage du sanglier, la fureur des chiens contre le cruel animal, sont exprimées avec une vérité et une verve que ne dépassèrent point les artistes qui plus tard ont traité des sujets analogues.

Cette estampe remarquable, et non décrite avant nous, est celle que nous avons fait graver pour illustrer notre article.

8

VULCAIN TRAVAILLANT AUX ARMES D'ÉNEE.

Haut., 305 mil.; larg., 215 mil.

Vulcain, au milieu de rochers sauvages sous lesquels il a établi sa forge, achève le casque du héros que Vénus protége. Le bouclier, la cuirasse et le glaive, déjà terminés sont suspendus à un arbre. Mars, couvert d'une riche armure, sa main posée sur l'épaule de Vénus, s'entretient avec la déesse pendant que l'Amour, caché derrière Vulcain, à la droite de l'estampe, bande son arc et s'apprête à lancer, contre le dieu des combats, une flèche dont la blessure excitera les rires de l'Olympe.

La marque du maître est figurée sur les terrains et au milieu.

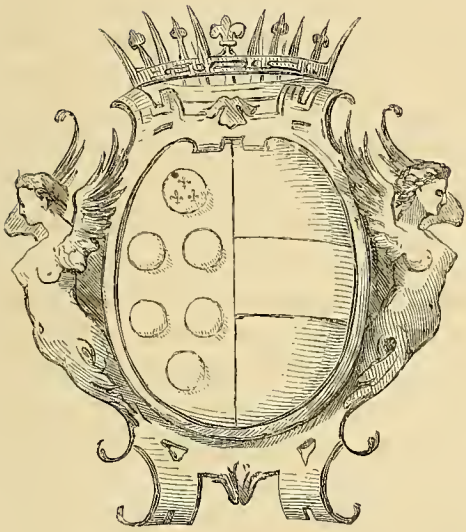
Ce bois, très-faiblement gravé, paraît avoir été exécuté par la

même main qui fit si mal la gravure que nous avons décrite sous le titre d'Actéon changé en cerf, n° 4.

Nous terminerons cette monographie, en priant les amateurs qui posséderaient dans leurs collections des pièces curieuses de maîtres italiens primitifs, de vouloir bien nous les faire connaître et de concourir ainsi à jeter quelque lumière sur ces époques qui sont à la fois les plus brillantes et les moins connues de l'art. Qu'on nous permette aussi de remercier les personnes qui, déjà, ont bien voulu nous aider, soit de leurs conseils, soit en mettant leurs collections à notre disposition, et avant tous, M. Henri de Laborde, le conservateur du Cabinet des Estampes de Paris. Nous sommes heureux de reconnaître ici la gracieuse bienveillance avec laquelle cet éminent connaisseur nous a guidés dans nos recherches et nous a permis d'utiliser les immenses richesses de ce département. C'est là que nous avons trouvé la plupart des pièces nouvelles que nous avons décrites : le Saint Georges, n° 1, Bacchus enfant, n° 3, Léda, n° 6, Vénus et l'Amour, n° 10, Rome, n° 11, les Deux Jumeaux, n° 12, le Fou et les Deux Jeunes Femmes, n° 14 ; et enfin, parmi les estampes sur bois, David, n° 1, les Trois Grâces, n° 6, et Vulcain travaillant aux armes d'Énée, n° 8.

ÉMILE GALICHON.

LA PORCELAINE DES MÉDICIS



La route des Indes orientales une fois découverte, les produits de la Perse, de la Chine et du Japon, ne tardèrent point à pénétrer en Europe et à susciter une admiration partiale. L'œuvre importée se substitua partout aux créations nationales, et nos artistes, menacés dans leur existence, éblouis eux-mêmes à la vue de tant de choses nouvelles, cherchèrent ardemment à les imiter.

L'objet principal de cette émulation fut, sans contredit, la porcelaine : sa blancheur, sa translucidité, la ténuité de ses parois luisantes, sa résistance à la fusion, la pureté des couleurs décorantes, tout la rendait merveilleuse et incompréhensible pour les céramistes de l'Europe.

Il ne faut pas l'oublier, la plus belle poterie connue jusqu'alors, c'était, en Italie, la vaisselle en terre grossière dissimulée par un émail d'étain et de plomb, sur lequel les artistes de Gubbio, de Pesaro, d'Urbin, peignaient, d'après les cartons des maîtres, ces sujets hardiment composés, ces figures austères, ces arabesques dont l'exécution plus ou moins parfaite déterminait la valeur du vase ; c'était, en France, cette faïence non moins grossière inventée par Bernard Palissy, et à laquelle la finesse d'un ébauchoir magistral pouvait seule donner du prix ; c'étaient encore, à une époque plus rapprochée, les terres émaillées de Nevers, de Rouen, de Moustiers, issues en partie de la grande école italienne.

Ces poteries opaques, perméables, faciles à rayer, ne supportaient

aucune comparaison avec la porcelaine orientale, et l'industrie européenne devait tenir à honneur de découvrir à son tour le secret de la pâte translucide.

Pour en arriver là, il fallut des sacrifices sans nombre et des efforts de génie ; or, aujourd'hui l'œuvre est accomplie ; l'Occident n'a rien à envier à l'Orient. Mais les curieux actuels, mieux inspirés que leurs devanciers, demandent à l'histoire les détails de cette découverte ; ils veulent savoir en quel lieu, par quelles mains les premiers essais ont été faits. La question, plusieurs fois abordée, prend chaque jour un intérêt nouveau.

Alexandre Brongniart [1] avait attribué à la France et fait remonter à l'année 1695, la première porcelaine tendre ou artificielle ; dans un travail subséquent, M. André Pottier réclamait pour la ville de Rouen l'honneur d'avoir entrepris, dès 1673, la fabrication d'une poterie translucide [2]. Quel que soit le mérite de nos artistes et tout en conservant l'espoir de reporter à 1664 la date de leurs débuts, nous avouons que la question n'est plus là. L'Italie vient encore primer la France dans cette branche de la céramique ; notre porcelaine a une sœur aînée qu'il faut aller chercher sur le sol fécond de la Toscane.

Cette vérité, pressentie par quelques rares connaisseurs, vient d'être publiée dans un récent opuscule ; en transmettant à M. le baron de Monville une pièce de porcelaine italienne, M. le docteur Allessandro Foresi a tenté de résumer l'histoire de cette poterie, et dans une lettre insérée au *Piovano Arlotto* [3], il a groupé les renseignements parvenus à sa connaissance. Certes, les documents imprimés par le spirituel Florentin sont du plus haut intérêt, et la science lui devra d'avoir, le premier, appelé l'attention sur un fait éminemment curieux. Mais, malgré des témoignages contemporains, malgré celui, plus irrécusable encore, de quelques vases en porcelaine florentine, certains esprits doutaient encore, attribuant à ces vases une date postérieure au XVIe siècle, prétendant qu'une découverte comme celle de la poterie translucide, n'aurait pas avorté si elle eût reposé sur des procédés réels et pratiques.

Ces objections spécieuses doivent tomber désormais : non-seulement on a fabriqué à Florence, vers 1580, une porcelaine artificielle, mais on sait, grâce à la divulgation d'un secret d'atelier longtemps resté manuscrit, comment cette porcelaine a été faite. Nous sommes heureux, en publiant ce secret et en abordant la question par le côté technique jus-

1. *Traité des arts céramiques*, in-8, 1844, t. II, p. 465 et 494.
2. Origine de la porcelaine d'Europe. *Revue de Rouen et de Normandie*, 1847, in-8.
3. Florence. Juillet 1859.

qu'ici complétement négligé, de compléter l'entreprise commencée par M. le docteur Foresi, et de mettre hors de doute un des épisodes les plus intéressants de l'histoire céramique.

Nous empruntons d'abord au savant comte Baldelli Boni[1] un précis que nous développerons en y ajoutant nos observations personnelles.

« Sur la fin du siècle de Léon X, le génie des Médicis s'appliqua à la « recherche du secret de la porcelaine. Le grand-duc François Ier, dénigré, « à cause de ses amours, par un grand nombre de personnes qui pensent « voir dans les débordements des princes un encouragement aux vices du « peuple, le grand-duc François était excessivement curieux des procédés « relatifs aux arts et des études chimiques. Il établit, dans son château de « San Marco, un laboratoire devenu célèbre par les nombreuses expé- « riences qui y furent faites. Il eut la gloire, le premier en Europe, de « fabriquer de la porcelaine ; il est vrai qu'elle n'était pas *dure* comme « celle de Chine, c'est-à-dire composée de *kaolin* et de *petunze*, mais « *tendre* ainsi qu'on appelle la poterie translucide faite d'une fritte[2] cris- « talline pétrie avec une terre argileuse blanche ; celle-ci, dans la porce- « laine du grand-duc, était peut-être l'une de celles employées par les « célèbres faïenciers d'Urbino et de Faenza. La découverte des Médicis « est certainement admirable, puisqu'un siècle plus tard seulement, l'in- « dustrie des porcelaines naquit dans les autres parties de l'Europe. Nous « dirons ailleurs comment a été trouvée la porcelaine *réelle* semblable à « la pâte chinoise, c'est-à-dire infusible au grand feu; car la tendre « exposée à ce feu se convertit en verre. Celle du grand-duc François, « bien qu'artificielle, était semblable aux produits de beaucoup d'usines « européennes encore existantes, et en France même, on ne fabriqua de « la pâte dure qu'après la moitié du dernier siècle. Si la porcelaine des « Médicis résulte d'une imparfaite vitrification des éléments intimes, cuite « à un feu modéré, elle peut se parfondre au degré voulu; l'argile vis- « queuse mêlée à la fritte retarde la vitrification de celle-ci et donne à la « pâte le temps de prendre une cuisson convenable, et au vernis qui la « couvre celui de se vitrifier.

« Vasari mentionne la poterie translucide du grand-duc François et « rappelle deux choses curieuses, savoir : que pour la faire, ce prince se « servit du célèbre Bernardo Buontalenti ; et qu'Alfonso II, duc de Ferrare

1. *Il Milione di Marco Polo*, testo di lingua del secolo decimoterzo ora per la prima volta pubblicato ed illustrato. Firenze, 1827, 4°.

2. Composée d'éléments vitreux, la fritte, simplement agglutinée au feu, conserve l'apparence d'une pâte semi-opaque.

« profitant des talents de Jules d'Urbin, s'appliqua lui-même à cette indus-
« trie[1]. Nous croyons être agréable aux curieux, en publiant la recette de
« la porcelaine du grand-duc François Ier; cette recette demeurait oubliée
« dans la bibliothèque Magliabechiana[2]. La fabrication de la porcelaine
« fut abandonnée après la mort de son inventeur, mais le souvenir en
« demeura vivant. Le célèbre Ulisse Aldovrandi, qui recueillit avec soin les
« notions fournies sur cet art par les missionnaires jésuites, réfute l'opi-
« nion erronée de ceux qui croyaient la porcelaine faite d'une pâte
« obtenue par la pulvérisation de l'enveloppe solide des mollusques, et il
« loue le grand-duc François d'avoir su obtenir une poterie translucide
« égale en qualité à celle des Chinois[3]. Leone Strozzi de Rome, qui donna
« au musée Kircher une pièce de cette vaisselle dont Bonanni[4] fit plus
« tard la description, réclama de Magalotti des renseignements touchant
« l'origine et la fabrication de la porcelaine florentine. Le savant Tar-
« gioni, dans sa relation des minéraux recueillis à l'île d'Elbe[5], décrit la
« montagne de Rio, inépuisable mine de fer qui avait déjà attiré l'atten-
« tion des industrieux Phéniciens, et il annonce qu'on trouve, parmi les
« magnifiques cristallisations aux teintes brillantes, quelques cristaux de
« quartz blanchâtre, d'autres d'un rouge ocracé, et enfin une argile très-
« pure qu'il suppose être celle dont se servit le grand-duc François pour
« faire la première porcelaine européenne ; mais la recette publiée plus
« loin établit que le grand-duc employait le kaolin de Vicence. »

« Targioni conservait dans sa précieuse collection quelques plats de la

1. Voici le passage de Vasari : « A tutto Bernardo s'intromette, come ancor si vedrà nel condurre in poco di tempo vasi di porcellana, che hanno la perfezione che le più antiche e perfette : e pare che anche Giulio da Urbino, sotto gli auspicj di Alfonso II di Ferrara, faceva cose stupende di vase di terra, di più sorte, et a quelli di porcellana dava garbi bellissimi. (*Vita del Buontalenti*, t. III, p. 48.)

2. Ce manuscrit de la bibliothèque Magliabechiana ou Palatine est in-f° et coté cl. XV, n° 142 ; son titre est : *Gio. Battista Nardi. Chirurgia e segreti diversi.* On commença à l'écrire en 1585, et il fut successivement rempli d'observations de chirurgie, de recettes médicinales et chimiques, et de notes sur les arts; parmi celles-ci, il y en a *du livre du grand-duc François*, recueillies par Nardi qui était chirurgien de l'hôpital dit de Boniface à Florence. Dans le même manuscrit, après quelques feuilles blanches, ont été transcrits par le docteur Jacopo Biscioni, frère de l'écrivain de ce nom, plusieurs autres secrets parmi lesquels celui de faire la porcelaine. A raison de son étendue, nous reportons cette curieuse recette à la fin de notre travail.

3. Ulisse Aldovrandi, *Museum metallicum*, Bon., 1648, in-f°, p. 230 et 231.

4. Bonanni, *Museum Kircherianum*, Rome, 1709, p. 218.

5. Targioni, *Minerali particolari dell' isola dell' Elba, ritrovati e raccolti da Giovanni Ammanati*, f. r. 1825, in-8°, p. 4.

« fabrique du grand-duc François, qu'il décrivit dans l'opuscule déjà « mentionné. Son père, célèbre dans les sciences naturelles, en avait fait « l'acquisition, bien des années avant, à l'occasion d'un triage im- « prévu effectué parmi les choses appartenant à la galerie royale. Ces « plats que j'ai vus sont ornés, sur fond blanc, d'une peinture en « camaïeu bleu tendre, comme les faisait Pocetti, qui donna son nom « à cette manière de peindre. Au revers, se trouve tracée avec la cou- « leur bleue, et comme marque de fabrique, la coupole de Sainte- « Marie-des-Fleurs [1], chef-d'œuvre de la magnificence et du génie de Flo- « rence, avec l'initiale F, chiffre du grand-duc François. Une pièce plus « grande, en forme de bassin, représente un combat naval livré non loin « d'un rivage enrichi de splendides édifices de la plus noble architecture. « Le dessous porte les armoiries des Médicis; sur les six palles ou boules [2] « sont les initiales F. M. M. D. E. H. dont l'interprétation n'exige pas le « génie d'un antiquaire : elles signifient : *Franciscus Medici, magnus* « *Etruriæ dux secundus.* Nous ne nous arrêterons pas à l'incorrection « échappée au peintre qui a négligé l'H du mot *Hetruriæ* selon l'ortho- « graphe latine. Le dessin à la fois hardi et spirituel serait irréprochable « si, en certains endroits, la couleur bleue, étendue et pâlie, ne rendait « les contours incertains. Une rupture au bord du plat laisse voir la pâte « sans vernis ; elle est très-blanche et homogène; la couverte est luisante « et unie, mais la couleur bleue n'est pas vive et elle est parfois effacée ; « le fer ne raye pas cette porcelaine, et lorsqu'on la frappe légèrement « avec le briquet, elle ne donne pas d'étincelles. »

Cette narration, si claire au double point de vue de l'histoire et de la technique, rend notre tâche facile en fournissant de nombreux points d'appui à nos démonstrations.

D'abord, la date même du livre de laboratoire du grand-duc François coïncide parfaitement avec les documents épars dans les auteurs italiens. François Marie, chargé du gouvernement des affaires du vivant de son père Cosme de Médicis, accéda au pouvoir en 1574; Ferdinand Ier, son frère,

1. Magalotti écrivait à Leone Strozzi, en parlant de cette porcelaine : « Que la pâte soit égale et peut-être supérieure à la porcelaine commune de la Chine, les yeux et les mains le disent suffisamment. Qu'elle soit faite à Florence, c'est ce dont on ne peut douter en voyant, peinte en bleu, sous le fond des vases, la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, qui certainement n'a pas sa pareille parmi les cathédrales de Canton ou de Pékin. *Lettres familières*. Fior., 1769, in-8°, vol. II, p. 124.

2. Contrairement aux habitudes du blason, les tourteaux de gueules placés sur l'écu d'or des Médicis sont ombrés et les auteurs italiens les dénomment *palle*, boules. (Note du traducteur.)

lui succéda en 1587 et laissa à son tour la dignité grand-ducale à Cosme II son fils, dans le courant de l'année 1609. Vers 1585, la porcelaine de François Ier était certainement arrivée à toute sa perfection, et la composition pouvait en être considérée comme définitivement acquise à la science. Pour le démontrer, il nous suffira de citer une pièce appartenant à M. Jules Michelin, paysagiste. C'est une bouteille carrée à goulot étroit, et d'une facture assez grossière; la pâte, nue en dessous, montre une texture argileuse intermédiaire entre les grès et la porcelaine; le vernis épais et très-vitreux, est craquelé en maintes parties et surtout au goulot. Le décor, en camaïeu bleu, est chatironné ou entouré d'un trait de manganèse à peine violâtre dans quelques endroits et noirci partout ailleurs par l'effet de la haute température de cuisson et du contact avec le bleu de cobalt. Ce décor semi-oriental est peu fourni; une des faces de la bouteille seule porte un riche écusson aux armes de Philippe II, roi d'Espagne, avec la couronne et le collier de la Toison d'or; de chaque côté, sur un ruban ou cartouche, on lit la date de 1581 [1]. Déjà l'œuvre était assez avancée, la pratique assez sûre, pour que François Ier osât publier sa découverte et en faire part au sombre fils de Charles-Quint, initié lui-même aux sciences chimiques et aux secrets de l'art. L'inventeur allait chercher une approbation désirée, et non réclamer des conseils. Le mieux, il pouvait l'espérer, mais il était certain du fait technique, et il le proclamait chez les souverains comme digne de toute leur attention.

M. le docteur Foresi signale l'erreur dans laquelle est tombé Lorenzo Magalotti en indiquant Ferdinand Ier comme l'inventeur de la porcelaine florentine; certes l'erreur existe, et la pièce que nous venons de citer en est une nouvelle preuve; mais l'avénement du dernier fils de Cosme le Grand est si voisin des travaux de Bernardo Buontalenti qu'on peut comprendre la confusion de deux noms commençant par la même initiale. Il n'est même pas impossible que le frère de François Ier ait fait continuer l'œuvre commencée, puisqu'elle n'a été définitivement abandonnée qu'au commencement du XVIIe siècle. « On croit même, dit Giuseppe del Rosso [2], qu'elle fut reprise sous Cosme II, neveu de François Ier; il en existe la preuve dans un *journal de cour* où se trouve le récit d'une fête solennelle donnée dans le palais Pitti, en 1613; il y est dit que les *bulletins* [3] *de forme*

1. Le pendant de cette bouteille placé au musée de Sèvres n'a pas de date. Sous l'armoirie on voit les colonnes d'Alcide.

2. L'*Osservatore fiorentino sugli edifizi della sua patria*, 3e éd., augmentée par G. del Rosso. Flor., 1821, in-8°, t. I, p. 194-195.

3. Ces billets étaient des cartes d'invitation renouvelées de l'antique usage des tessères.

carrée furent faits en matière appelée porcelaine royale[1]*; on y avait imprimé les armoiries aux six palles ou boules, et au revers un cimeterre; ces bulletins se distribuaient aux seigneurs étrangers et aux autres gentilshommes.* »

Nous ne voulons pas aller trop loin en insistant sur cette indication; l'excessive rareté de la porcelaine florentine prouve assez combien la fabrication en fut bornée, et il est juste de reporter tout l'honneur de la découverte sur celui que Vasari et les autres contemporains ont signalé à la reconnaissance des générations à venir.

Au point de vue technique, l'œuvre de François Ier n'est-elle qu'un essai demeuré sans résultat par son imperfection même? Nous ne le croyons pas, et si nous nous écartons, sur ce point, des convictions de M. le docteur Foresi[2], ce n'est pas seulement parce que nous connaissons des pièces parfaites sorties du laboratoire grand-ducal; c'est aussi parce que la recette manuscrite de la bibliothèque Magliabechiana renferme des procédés complets, susceptibles de conduire à la confection d'une poterie presque irréprochable. La porcelaine de San Marco n'est pas devenue une entreprise industrielle, parce que de ruineux encouragements lui ont manqué trop vite. L'histoire de nos fabriques, celle de Sèvres en particulier, démontre combien les industries d'art demandent de sacrifices avant d'appeler sur ceux qui les cultivent une juste rémunération. D'ailleurs, au XVIe siècle, les temps n'étaient pas venus pour la porcelaine. La riche orfévrerie, la vaisselle chinoise, les majoliques du plus haut style, ornaient les crédences des grands; mais la classe moyenne, amie d'un luxe modeste, n'existait pas encore, et c'est dans ses rangs que devaient se trouver plus tard les vrais consommateurs de la poterie translucide européenne.

Dans la pratique usuelle, la porcelaine des Médicis eût été délicate à conduire; les argiles blanches mêlées à sa composition, et en particulier le kaolin de Vicence, offraient avec les autres éléments des différences de dilatation telles, qu'il en devait résulter une tendance à la tressail-

1. Cette expression, qui reviendra plusieurs fois, ne doit pas surprendre. Cosme le Grand avait reçu du pape Pie V, en 1564, le titre de grand-duc avec le sceptre et la couronne royale.

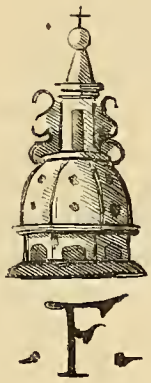
2. « Non, dit cet auteur, les porcelaines des Médicis ne sont pas belles... Je conclus donc que ces princes, au XVIe siècle, firent de la vaisselle de porcelaine dans l'espoir d'arriver à égaler celle de la Chine alors en grande vogue. N'y ayant pas réussi, ils abandonnèrent l'entreprise, et les rares pièces qui sont arrivées saines et sauves jusqu'à nous, doivent être considérées comme des essais plus ou moins passables, et rien de plus. »

lure ou au truitage. Cette observation, qui nous est suggérée par l'expérience de notre savant ami M. Riocreux, est confirmée par l'examen des pièces connues et par la lettre de M. Foresi; beaucoup, parmi les vases du grand-duc François, montrent, comme celui déjà cité, ces fendillures si recherchées parmi certaines œuvres chinoises, si redoutées dans nos fabriques. Le curieux plat à dessin persan, appartenant à M. le baron de Monville, rachète cet unique défaut par sa bonne forme et la netteté du décor; nous ne croyons pas qu'on doive le considérer comme un essai mal venu; c'est bien plutôt une de ces pièces accidentellement altérées qui se rencontrent même dans les fabrications établies et courantes. Sa décoration arabesque est du meilleur goût; au centre, circonscrit par un cercle bleu, se trouve le bouquet reproduit ici; le reste est couvert par un

losangé meublé de chrysanthèmes. Ces fleurs ornemanisées, ces tiges en rinceau surmontées d'oiseaux imaginaires se retrouvent sur beaucoup de majoliques et témoignent de l'influence orientale sur la renaissance italienne.

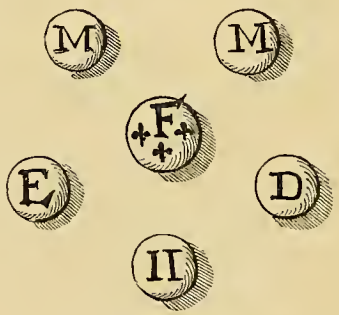
La pâte onctueuse, bien travaillée, est un peu bise et opaque, ce qui

tient surtout à sa grande épaisseur ; elle a supporté le feu sans gauchir, et les craquelures du vernis, qui a même crevé dans les parties où le bleu abonde, sont particulièrement regrettables dans ce beau spécimen. Il porte, au revers, la marque suivante, c'est-à-dire le dôme de Sainte-



Marie-des-Fleurs avec le chiffre du grand-duc François ; telle est aussi la signature des vases de M. Jules Michelin et du Musée céramique. Une pièce plus importante encore, rapportée de Florence par M. Signol, et placée aujourd'hui dans la splendide collection de M. le baron Gustave de Rothschild, va nous offrir la seconde marque mentionnée plus haut et citée par M. le docteur Foresi. Cette pièce, dont nous donnons la gravure hors texte, peut être considérée comme un chef-d'œuvre de l'art italien. C'est une *brocca* ou cruche de table de 35 centim. de hauteur ; sa panse gracieusement ovoïde est coupée dans la partie supérieure, par un bandeau à filets de relief ; à la base, des godrons peu saillants entourés d'un rebord en forme d'orle, divisent et allégissent le vase. Sur la gorge, subitement creusée en scotie, s'élève une anse réunie dans son milieu par deux volutes destinées à rompre la monotonie de l'arc général ; de magnifiques mascarons, énergiquement modelés, relient l'anse à la hanche du broc et profilent heureusement les courbes latérales ; sur la face antérieure et dans l'axe de l'anse, est implanté le goulot destiné à verser le liquide ; une palmette en relief entoure sa base. Trop épais pour laisser voir sa translucidité, ce vase est néanmoins travaillé avec une habileté remarquable et ne laisse rien à désirer pour la perfection de l'ensemble et le fini des détails ; blanc, lustré convenablement sans engluage, on le croirait sorti des usines japonaises, tant il annonce de

hardiesse et de sûreté dans le procédé technique. La décoration en bleu céleste pâle est tout italienne et dans le goût des arabesques de Raphaël; sur la face médiane antérieure figure l'écu des Médicis, parti d'Autriche avec la couronne royale; ces armoiries répétées sur la frise dans la partie postérieure du vase, sont celles du grand-duc et de Jeanne d'Autriche, sa femme. Tracée au cobalt sur le dégourdi, la peinture dénote, par la science et l'esprit de la touche, un artiste consommé; parmi les plus belles majoliques d'Urbino ou de Faenza, on ne trouverait rien de plus parfait et de plus magistral. Seulement, le bleu, trop bu dans la pâte, a perdu beaucoup de son intensité et quelques contours deviennent douteux. Sous le pied du vase, et disposées en cercle avec le tourteau fleurdelisé au centre, se voient les cinq palles ou boules, figures fondamentales des armoiries de l'illustre famille des Médicis; comme on peut le vérifier ici, sur la pièce du centre et avec les fleurs de lis se trouve l'F initial du grand-duc; dans les autres se rangent les lettres indiquées et expliquées par Baldelli Boni.



Il n'y a point à en douter, après l'examen de la *brocca* de M. le baron G. de Rothschild, ces boules éparses dans un ordre arbitraire, et marquées d'initiales formant une légende complète, n'ont plus aucun caractère héraldique sérieux; ce ne sont point des armoiries réelles; c'est une marque de fabrique formée, il est vrai, d'éléments empruntés au blason grand-ducal, mais qu'il faut distinguer de ce blason lui-même. Nous n'en voudrions pour preuve que l'écusson placé au centre du vase, si d'ailleurs l'histoire des autres usines européennes ne révélait l'usage, pour les établissements privilégiés, de prendre, comme signe immuable, le cimier ou l'une des figures de l'arme du prince protecteur.

Le lecteur ne manquera pas de remarquer ceci : les porcelaines florentines mentionnées par le comte Baldelli Boni, celles décrites par nous, sont

BROCCA ITALIENNE XVI S.
Tirée de la Collection de Mr le Bn Gustave de Rothschild

toutes peintes en camaïeu bleu ; les seules pièces de M. Jules Michelin et de Sèvres montrent du manganèse. Pourtant la recette de Buontalenti engage l'artiste à prendre les couleurs qui lui plairont le plus et à les appliquer comme sur la faïence. Ici, l'ingénieux expérimentateur a cédé au désir de généraliser et il a été au delà des faits acquis. Le cobalt est la seule couleur susceptible de supporter la haute température exigée pour cuire la porcelaine tendre et fondre son vernis. Buontalenti a fait du camaïeu, parce qu'il n'a pu faire autre chose, les couleurs dont il disposait devant nécessairement s'altérer au grand feu. Pour arriver à la peinture polychrome, il eût fallu travailler sur le vernis et cuire à la moufle une troisième fois [1].

On trouvera peut-être singulier qu'une porcelaine éphémère, due au caprice d'un souverain éclairé, et oubliée presque au moment de sa naissance, quoi qu'en dise le commentateur de Marco Polo, ait eu deux marques simultanées, l'une faisant allusion à la grandeur de la civilisation florentine, l'autre ne rappelant que la magnificence royale. C'est là encore un fait dont nous trouvons l'explication dans l'histoire des porcelaines du XVIIe siècle ; avant que l'électeur de Saxe eût fait de la fabrique de Meissen un établissement commercial, deux genres de produits réclamaient les soins des artistes ; le premier, composé de vases blancs à reliefs délicats, ou de pièces précieusement peintes et dorées, passait directement dans les mains du monarque, soit pour être appliqué à son usage personnel, soit pour être offert en dons aux princes, aux ambassadeurs, etc. ; ce premier genre portait le chiffre A. R., *Augustus, rex*, tracé en or ou en couleur ; le second, formé d'œuvres moins importantes, de services de table, d'objets de fantaisie, pouvait être acquis par les seigneurs de la cour et servir à leurs libéralités. Les pièces de cette espèce portaient, en bleu, les deux épées croisées empruntées aux armoiries de la Saxe, et qui sont devenues, depuis, l'unique marque de l'usine de Meissen. Les boules éparses, non circonscrites dans un écu et sans timbre, sont à nos yeux une signature spéciale appliquée aux vases réservés au grand-duc François ; la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, insigne de Florence, devait figurer sur toutes les porcelaines distribuées par le prince à ses familiers ou même aux divers souverains de l'Europe ; ainsi s'expliquerait le nom de *porcelaine royale* donné par le journal de cour de Cosme II, aux tessères ou cartes d'invitation timbrées des armes

1. Cuite d'abord au dégourdi, la porcelaine de François Ier recevait la couleur bleue sur la pâte, était vernissée ensuite et mise au grand feu. Pour peindre sur la couverte, il eût fallu vitrifier la couleur au feu particulier du four appelé moufle.

grand-ducales et données aux seigneurs conviés à la fête du palais Pitti.

Nous n'avons pas à chercher comment la magnifique *brocca* de M. le baron Gustave de Rothschild est sortie de la galerie royale de Florence; l'*improvvido scarto*, le triage improvisé, l'expurgation maladroite faite par des ignorants, et qui avait permis à Targioni d'enrichir son musée des plats décrits par Baldelli Boni, expliquent la dispersion des diverses pièces citées par M. le docteur Foresi. Seulement, nous présenterons une observation dont nos conservateurs officiels apprécieront la valeur. François Ier, après de nombreux sacrifices pour découvrir le secret de la poterie translucide, a dû tenir à honneur de répandre le bruit de ses succès; il a, par de splendides offrandes, répandu sa porcelaine dans les palais souverains, comme les autres princes italiens y avaient précédemment introduit leurs majoliques; les bouteilles aux armes d'Espagne en sont la preuve. Or, la France a eu certainement une large part dans ces actes de munificence; au moment où la fille de François Ier venait partager la couronne de Henri IV, les deux princes, également éclairés, également amis des arts[1], auront échangé, d'un mutuel accord, les chefs-d'œuvre des deux pays. Si un *improvvido scarto* n'a pas débarrassé le Louvre ou Fontainebleau de la porcelaine florentine, quelque garde-meuble, quelque grenier même, peut en recéler les curieux spécimens. Il y a tout au moins une recherche à effectuer, et c'est le cas d'ouvrir les vieux inventaires.

Si, comme M. le baron Gustave de Rothschild, nos riches amateurs tiennent à mettre, auprès de leurs majoliques italiennes, la précieuse porcelaine du grand-duc François, qu'ils se hâtent; l'Angleterre est en éveil. Trois pièces, sur les dix mentionnées dans la lettre du docteur Foresi, ont déjà traversé la Manche. Avis aux plus ardents; pourquoi ne dirions-nous pas, avis aux conservateurs de nos musées?

Nous qui avons récemment consacré quelques pages[2] à l'expression de notre admiration pour la renaissance italienne, que dirons-nous en publiant cette nouvelle découverte due au siècle de Léon X? L'Étrurie était donc la mère prédestinée des arts céramiques? Rivale de la Grèce dans la fabrication des poteries tendres lustrées, elle trouve, pour répondre aux besoins d'une autre civilisation, ce Lucca della Robbia, inventeur, vers 1430, du vernis-stannifère et de la faïence émaillée. Cent cinquante ans plus tard, Bernardo Buontalenti crée, sous les inspirations d'un Médicis, la porcelaine tendre artificielle.

Ainsi, aucune gloire n'aura manqué, sous ce rapport, à l'illustre Florence.

1. Henri IV a, le premier, réglementé sérieusement l'industrie française.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 178.

D'UN LIVRE DE LABORATOIRE DE S. A. R. LE DUC FRANÇOIS 1er

MANIÈRE DE FAIRE LA PORCELAINE

R. Sable blanc de verriers bien sassé et pur, livres 24. Fritte cristalline broyée et sassée, livres 16. Blanc de faïence moulu à la meule dans de l'eau claire et ensuite parfaitement séché, livres 12. Prenez ces ingrédients et mêlez-les bien ensemble, faites passer par un tamis lâche ; mettez ensuite la composition dans des bocaux de terre cuite, en la mêlant intimement de terre blanche, ou de Sienne, ou de Vicence. Mettez les bocaux pleins cuire sous les arcades du fourneau, c'est-à-dire sur l'aire ; et lorsqu'ils seront cuits, vous les retirerez et les briserez en nettoyant bien le contenu de la moindre parcelle des éclats de terre cuite ; alors vous écraserez et passerez au tamis la susdite matière dont vous prendrez, livr. 12. Prenez de terre blanche de Vicence tamisée, livres 3 ; mettez à moudre à la meule dans de l'eau claire la matière retirée des bocaux, et quand le tout sera bien réduit en pâte, ajoutez-y la susdite terre et continuez de broyer jusqu'à ce que les deux matières soient parfaitement mélangées ; lorsque l'opération sera terminée, vous retirerez le mélange avec une éponge nette, le mettant à passer par un très-fin tamis ; ainsi délayé et liquide comme une sauce, vous le recueillerez dans un vase de terre bien polie, et vous le laisserez reposer jusqu'à ce que le sédiment aille au fond et que l'eau reste claire ; vous retirerez cette eau avec une éponge nette sans la troubler, continuant l'opération jusqu'à ce que la pâte précipitée puisse se travailler pour faire des plats ou telle autre chose qu'il vous plaira. Après qu'ils auront été ébauchés sur le tour, vous les laisserez sécher un temps suffisant, et vous les tournerez pour les réduire à l'épaisseur convenable. Ensuite, vous les peindrez avec les couleurs qui vous plairont le plus, comme cela se pratique pour les plats de Faenza et d'Urbino ; et lorsqu'ils seront peints, vous les mettrez dans une boîte de terre cuite et les enfournerez leur donnant un feu lent avec du bois d'aulne ou de saule parfaitement séché ; vous aurez soin de les cuire de manière convenable, car, s'ils l'étaient trop, ils ne prendraient pas le vernis ou la couverte, et, trop peu, ils ne supporteraient pas le trempage et se dissoudraient dans la couverte.

COUVERTE OU VERNIS

R. Sable blanc de verriers, le plus blanc qui se puisse avoir ; alun de fèces choisi parmi le plus gras qu'on puisse trouver ; par parties égales,

livres 15. Saline de Volterre, livres 7. Litharge d'or, livres 10. — Mêlez ces choses ensemble et passez-les par un tamis large; mettez-les dans des bocaux, comme il a été dit ci-dessus; placez dans le fourneau de la même manière. Si le tout ne vient pas à parfaite purification, remettez-le une seconde fois au four pour le purifier. Ensuite cassez les bocaux, retirez avec soin les éclats de terre et passez au tamis; broyez à la meule avec de l'eau claire et réduisez la pâte à la plus grande finesse. Passez-la ensuite par un tamis excessivement serré dans des vases de terre bien nette, la laissant reposer deux jours, afin qu'elle s'éclaircisse; changez l'eau, et employez-la ensuite à vos besoins selon l'usage.

MANIÈRE DE FAIRE LA FRITTE POUR CET OUVRAGE

R. Quartz broyé et préparé, livres 100. Sel de soude extrait de bonne soude, livres 80. Que le cristal soit mis au feu, et, lorsqu'il est rouge, éteignez-le dans de l'eau claire et fraîche; séchez-le ensuite, écrasez-le et passez-le par un tamis très-fin. Que le sel soit fait de bonne soude et pas trop séché. Mêlez bien les deux matières et faites-les fritter à un feu clair; sachez que le sel ne veut être aqueux, mais seulement un peu humide. Lorsque la fritte sera faite, vous la conserverez dans un vase de terre.

MANIÈRE DE FAIRE LE BLANC POUR LE MÊME OUVRAGE

R. Sable blanc de verriers, alun de fèces, par parties égales, livr. 100. Saline de Volterre, livres 20. Faites passer au tamis ces deux substances, emplissez-en des bocaux et mettez-les au même feu qu'il a été dit ci-dessus; cela s'appelle la fritte des arciuoli. Prenez de cette fritte, livres 40; calcine de plomb et d'étain, livres 42. La combinaison de cette calcine ou chaux est la suivante : plomb de raugia, livres 100; étain de rastrello ou forcale, livres 33. Mêlez le tout et mettez dans un fourneau à réverbère, et faites la calcine : sable blanc de verriers, livres 35. Mêlez le tout ensemble et passez par un tamis lâche; emplissez les bocaux et cuisez de la manière et dans l'ordre indiqués plus haut.

ALBERT JACQUEMART.

RENAISSANCE DE L'ORFÉVRERIE

DU MOYEN ÂGE

(Suite)

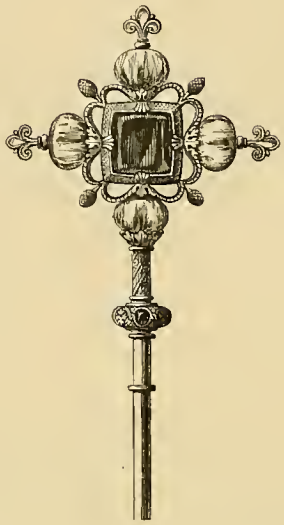
Ainsi que les chandeliers placés sur les autels, les croix étaient de faibles dimensions, et, en général, le moyen âge ne donnait aux choses mobiles que la grandeur et le poids nécessaires à leurs fonctions, afin qu'ils fussent d'un transport facile. Il nous est parvenu beaucoup de pieds sans croix, encore plus de croix sans pied ; quant aux ensembles complets, ils sont fort rares, et c'est encore dans la collection du prince Soltykoff qu'il faut aller en chercher un exemple, qui appartient au XIIe siècle.

Quelqu'un demandait ironiquement, un jour, à l'un des défenseurs du moyen âge, si, dans cette période barbare qu'il préconisait tant, on savait seulement monter les pierres précieuses. La réponse fut facile ; car il suffit au champion du XIIIe siècle d'étendre la main et de montrer une bague qu'il portait au doigt. La réponse eût été plus éclatante s'il eût possédé la croix en pierres fines dont voici le dessin.

Rien n'est plus robuste et plus léger en même temps que ces grosses pierres cabochons montées dans des feuillages en cuivre estampé, ciselé et doré, et nous regrettons, pour l'orfévrerie religieuse, l'oubli où est tombé le cristal de roche, dont les feux sont d'un éclat si chatoyant et si doux tout ensemble.

Dans cette étude ecclésiologique que nous faisons en examinant les œuvres de fonte et d'orfévrerie du moyen âge, nous avons déjà vu quels étaient l'autel, les châsses et les reliquaires, les chandeliers et la croix. Nous avons omis les divers appareils de lumière, qui laissaient bien loin

derrière eux, comme magnificence, comme art et comme éclat, les lampadaires d'aujourd'hui.



CROIX PROCESSIONNELLE DE MAESTRICHT

Revenons-y maintenant que nous avons à peu près indiqué tout ce qui appartient à l'autel. Outre les chandeliers de ses gradins, outre les cires que portaient quelquefois les anges dont étaient surmontées les colonnes qui l'entouraient, outre le candélabre à sept branches qui brûlait en avant

HERSE

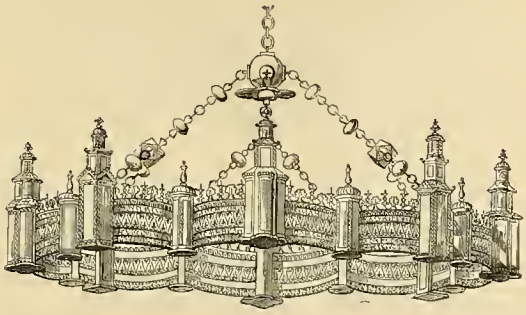
du sanctuaire, le moyen âge possédait les *herses*, les *trefs* et les *couronnes de lumière*.

La *herse* ressemble à l'if de nos réjouissances publiques, soit que des

lampes aient été distribuées suivant les traverses parallèles et de longueur décroissante qui la forment, comme nous en avons vu une indication fort précise dans une bordure du « Livre d'Heures de saint Louis ; » soit que des cierges aient été étagés le long des côtés d'un appareil triangulaire en métal, porté sur un pied et ne rappelant, de la herse agricole, que la forme générale. Telle est celle que M. Gaucherel a imaginée dans le style du XIIIe siècle, et qui peut être exécutée en bronze ou en fer forgé.

Le *tref* était une poutre, soit en métal, soit en bois, qui marquait l'entrée du chœur portant la « personne » du Christ, comme disent les anciens inventaires, accompagnée des statues de la Vierge et de saint Jean, avec un certain nombre de « lys » destinés à recevoir des cierges. Parfois aussi ce tref marquait la séparation du chœur et du sanctuaire, était privé de statues et, en même temps que les cierges qui s'élevaient au-dessus, il soutenait des lampes suspendues au-dessous. Parfois encore des trefs joignaient l'une à l'autre les colonnes des arcatures de la charole et, dans les fêtes solennelles, enveloppaient le chœur d'une ceinture de feux.

La *couronne de lumière*, ou la *roue*, suspendue aux voûtes, supportait aussi des cercles lumineux sur son immense circonférence. Par ses dispositions, elle représentait les murs d'une ville défendue par des tours, et par son symbolisme, elle figurait la Jérusalem céleste dont parle saint Jean dans l'Apocalypse.



COURONNE ARDENTE D'AIX-LA-CHAPELLE

Deux sont parvenues seulement jusqu'à nos jours, toutes deux dans la conservatrice Allemagne. L'une est sous la coupole d'Aix-la-Chapelle [1] ; l'autre dans l'église d'Hildesheim, avec les fonts dont nous parlerons tout à l'heure.

1. Voir la description et les détails de cette couronne de lumière dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* des RR. PP. Cahier et Martin, t. III.

Celle d'Aix a été donnée au XIIe siècle par l'empereur Frédéric Barberousse, ainsi que l'indiquent les vers inscrits sur sa circonférence. Elle est formée d'arcs de cercle en bronze ajouré formant huit lobes, et ornée de tours qui semblent avoir été destinées à contenir des lampes. Le dessous de ces tours est fermé par des plaques de cuivre représentant les «Béatitudes» gravées au trait, de telle sorte qu'il n'y avait qu'à les encrer, puis à y appliquer une feuille de papier, pour en tirer des épreuves. C'est ce qu'a fait M. le comte H. de Vielcastel, et le musée du Louvre possède aujourd'hui des estampes tirées sur des cuivres du XIIe siècle; rareté iconologique dont nous pourrons donner un jour un fac-simile aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais afin qu'on ne nous croie point seulement sur parole aujourd'hui, nous donnons ici la réduction d'une plaque gravée du XIIIe siècle, appartenant à M. le comte Ch. de L'Escalopier. Elle représente le Christ assis dans une auréole entre les quatre symboles évangéliques.

PLAQUE DE CUIVRE CISELÉ [1]

La couronne d'Aix n'a que neuf mètres environ de circuit; celle d'Hildesheim en a dix-huit. Trente-six lampes brûlaient dans les douze grosses tours qui figurent les douze tribus d'Israël, et dans les vingt-quatre tourelles qui flanquent les douze portes qui rappellent les douze apôtres, et soixante-douze cierges s'allumaient sur les créneaux des zones de métal où s'ouvrent ces portes, où s'arrondissent ces tours.

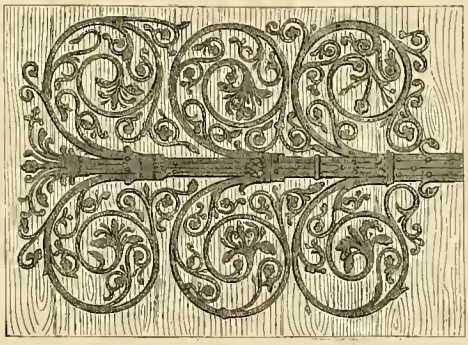
Ces phares immenses, chargés de feux, devaient resplendir dans l'église, comparables aux « grandes roses historiées de vitraux peints qui brillent dans nos cathédrales », et en meubler les grands vides mieux que

1. Voir dans les *Annales archéologiques* notre article sur les phylactères, t. XVIII.

ne le font les maigres lustres de salon employés de nos jours. Aussi y revient-on peu à peu ; déjà, M. Abadie, comme nous l'avons dit dans notre précédent article, a suspendu une magnifique couronne ardente dans la cathédrale de Périgueux, et chaque jour les fabricants de bronzes ecclésiastiques de Paris fondent des couronnes plus modestes pour remplacer, par un appareil qui puisse briller de plusieurs lumières, la massive lampe de sanctuaire où tremblotte une unique veilleuse.

Indépendamment de ces différents modes d'éclairage, d'anciennes chroniques anglaises parlent d'*arbres* qui portaient jusqu'à la charpente des églises leurs fleurs lumineuses, et y portaient aussi parfois l'incendie et la ruine.

Supposons maintenant qu'ayant eu un autel à construire et à décorer, nous soyons arrivé à un certain ensemble harmonieux, dont toutes les lignes et toutes les masses se balancent avec un certain rhythme ; que le tabernacle, ni trop grand ni trop petit, soit fermé d'une porte à pentures de bronze, comme celle-ci, qui a été dessinée au grand portail de Notre-



PENTURE EN FER OU EN BRONZE

Dame de Paris ; supposons que les gradins, ornés de reliefs ou de peintures, soient chargés de chandeliers bien faits et de vases d'où s'élèvent des fleurs de métal ; un sacristain viendra, avec trois grands cadres recouvrant de leurs glaces d'affreuses enluminures imaginées rue Saint-Jacques, encadrant elles-mêmes quelques lignes d'écriture ; il les posera devant le tabernacle et devant les gradins et détruira tout l'ensemble que nous aurons réalisé avec tant de peine. Ces cadres sont les *canons* que la liturgie a introduits sur les autels depuis le XVIe siècle. Le plus ancien que nous connaissions, appartient à la cathédrale de Limoges, et il est peint en émail par Noël Laudin. Pourquoi ne point revenir à cette ancienne pratique ; ne pas peindre les prières sur des plaques de cuivre émaillé et ne pas donner

à ce meuble, indispensable aujourd'hui, la forme d'un triptyque, semblable au reliquaire qui appartient au musée d'antiquités de Bruxelles? Le texte y remplacerait la croix et les figures en ronde-bosse qui en occupent le champ.

TRIPTYQUE DU XIIe SIÈCLE

L'autel sera décoré d'un meuble qu'on pourra faire en rapport de style avec son architecture, qui sera aussi riche qu'on le voudra, dont les dimensions seront restreintes, et qui ne ressemblera point à une image encadrée attendant le clou auquel on doit l'accrocher.

Il nous reste à parler encore d'un certain nombre d'ustensiles religieux, pour montrer comment l'art d'autrefois les a conçus et ornés.

Ainsi, la cloche, qui, suivant le symbolisme souvent outré de Guillaume Durand, représente les prédicateurs qui appellent de la voix les chrétiens à la religion, a été ornée, dans son diminutif, la clochette, des quatre symboles des Évangélistes, les premiers des prédicateurs. Cette clochette, représentée en tête du précédent article [1], dont les flancs ajourés rendent un son argentin, a été fondue, depuis l'année 1844, par les soins de M. Didron, et répandue, à un nombre considérable d'exemplaires, dans une foule d'églises et de chapelles. — Réduite par le procédé Collas, elle est devenue aujourd'hui un objet usuel que l'on trouve dans tous les magasins de bronze.

Déjà la *Gazette des Beaux-Arts* a publié, avec l'article de M. Paul Mantz sur le Salon [2], un bénitier portatif conservé dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, bénitier transformé par M. Didron en un vase d'où sort l'arbre d'or de la page 237. En voici un autre, également en ivoire, qui appartient au trésor de la cathédrale de Milan, décoré, dans les cinq arcatures qui couvrent ses flancs, des statues assises de la Vierge portant l'enfant

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 224.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 35.

Jésus, et des quatre Évangélistes. Lorsque nous l'avons dessiné et décrit dans les « *Annales archéologiques*, » nous avons cru pouvoir le faire remonter à la fin du xe siècle, au moyen de l'inscription qui se lit sous le bord. Cette inscription, composée de deux vers léonins, se traduit

BENITIER PORTATIF DE MILAN

ainsi : « Saint Ambroise, le *vates* Gotfredus te donne ce vase pour répandre l'eau sacrée à la venue de César. » Or, nous avions trouvé un Gothfredus à la fin du xe siècle, dans le catalogue des évêques de Milan, et, autorisé par quelques exemples, nous avions traduit *vates* par « évêque. » M. Didron, très-cartésien pour nier tout, — ce qui peut être une méthode excellente pour arriver à la certitude, ce qui est assurément une méthode infirme lorsque l'on ne met rien à la place de ce qu'on détruit,— veut qu'ici *vates* signifie « poëte, » et fait descendre au xiie siècle l'œuvre que nous avions cru du xe ou du xie. Qu'est-ce qu'un poëte avait à voir en cette affaire? Mais « il importe assez peu » pour ce bénitier, comme pour l'autel d'or de Bâle, dont M. Didron rajeunit aussi la date, malgré la présence des donateurs sur le monument. Le bronze et la galvanoplastie l'on reproduit à l'envi, et il entre aujourd'hui dans le domaine du commerce.

Il est une œuvre importante de bronze, destinée à contenir l'eau, non plus des aspersions, mais du baptême, dont M. Didron possède le moulage, et que nous craignons de ne pas voir de sitôt traduite de nouveau en métal. C'est le font d'Hildesheim, haut de deux mètres avec son couvercle, et large d'un mètre à son ouverture.

Porté par les quatre fleuves du paradis, il offre dans ses bas-reliefs un ingénieux développement du symbolisme et de l'histoire religieuse de l'eau, et montre que ce n'étaient point des ornemanistes vulgaires que les artistes qui composaient ces vases de fonte, dont Dinan était le lieu de fabrication probable.

Un certain air de famille, qui se montre dans une même rudesse des physionomies, caractérise, en effet, toutes ces pièces que l'Allemagne conserve depuis des siècles.

FONT DE HILDESHEIM

Les encensoirs ont également fourni aux fondeurs anciens un de leurs plus charmants motifs, et une occasion pour développer les ressources de leur imagination.

En voici deux : l'un du XIIe siècle, conservé au trésor de la cathédrale de Trèves; l'autre du XIIIe, appartenant à M. Benvignat, architecte à

ENCENSOIRS EN BRONZE

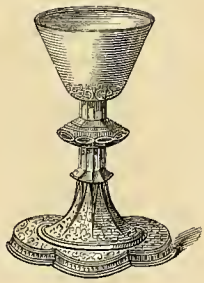
Lille. Sur celui-ci, sont moulés les trois enfants que Nabuchodonosor fit jeter dans la fournaise, et l'ange qui les préserva des flammes. Symbolisme ingénieux pour une cassolette d'où la fumée de l'encens doit monter des charbons ardents vers Dieu, comme le cantique qu'entonnèrent les

trois enfants! Cette œuvre complète a été adoptée par la mode et les fondeurs la reproduisent sans cesse.

De tous les objets ecclésiastiques, le plus précieux est certainement le calice, et c'est aussi celui que l'art et la joaillerie se sont à l'envi complu à embellir et à enrichir.

CALICE DE SAINT-REMI

Celui qui appartenait à l'église de Saint-Remi de Reims, aujourd'hui conservé au Cabinet des antiques de la Bibliothèque, est un des plus magnifiques exemples que le hasard ait fait parvenir jusqu'à nous. Orné de filigranes d'or et de pierreries sur son pied, sur son nœud et sur sa coupe largement ouverte, il est de fort belles proportions et fort justes. En effet, c'est la coupe qui y domine, et non le pied et la tige, comme dans les calices que l'on fait de nos jours, étroits par le récipient et immenses par le support. Peu à peu, cependant, on revient à l'ancienne forme, plus commode en même temps que plus rationnelle, mais les habitudes prises sont difficiles à déraciner, même lorsqu'elles sont mauvaises, et le progrès est lent. Le moyen terme auquel on s'est à peu près arrêté aujourd'hui, a pour type le calice allemand du xve siècle, que voici :



CALICE DE COLOGNE

Il y a quelques années, on ne connaissait aucun exemple de burettes anciennes, non plus que de navettes à encens.

Pour les navettes, nous en avons déjà trouvé un certain nombre du XIIIe au XVe siècle, qui reproduisent toutes, plus ou moins, le galbe élégant de la navette en cuivre émaillé, que nous avons dessinée dans le

NAVETTE DU MUSÉE DE RODEZ

musée de Rodez. Quant aux burettes, nous en avons aussi trouvé un certain nombre, et M. Didron a de beaucoup augmenté notre collection.

Le Cabinet des antiques de la Bibliothèque en conserve deux en métal : l'une du XIIIe siècle, en cuivre émaillé, l'autre du XVe, en cuivre gravé et doré; mais l'usage ayant prévalu de nos jours de faire ces petits

BURETTE EN CRISTAL DE ROCHE

vases en matière transparente, l'exemple ci-dessus est fort précieux comme modèle. M. Didron se propose de le reproduire en bronze, ce qui nous semble un tort. Toute forme ne convient pas à toute matière. Les contours un peu roides et le modelé un peu sommaire de cet aigle, taillé sur le cristal de roche, qui disparaissent au milieu des transparences de la pierre précieuse, qui augmentent les points où la lumière s'accroche et se brise, peuvent prendre trop d'importance, traduits en une matière opaque comme le bronze, et perdre de leur légèreté. M. Didron a trop étudié le moyen âge pour méconnaître cette loi de convenance que nous rappelons ici, et pour ne point renoncer à un projet en désaccord avec les principes qu'il a été le premier à signaler.

Nous préférerions lui voir reproduire la présente burette d'Aix-la-Chapelle que le XIVe siècle a fabriquée, bien que l'ange, si charmant qu'il

soit, nous semble d'une fantaisie un peu excessive pour faire un vase, car nous aimons qu'en tout l'usage des choses s'annonce clairement. Nous savons bien qu'on nous objectera la « divine liturgie » sculptée aux

BURETTE EN FORME D'ANGE

flancs de la cathédrale de Reims, peinte à la rosace de la cathédrale de Paris, où Jésus-Christ, prêtre et victime, est servi par les anges qui lui apportent les instruments du sacrifice. Mais le prêtre n'est point le Christ, et nous ne concevons pas que des anges le servent, même en sculpture.

Les ampoules destinées à renfermer les huiles des saintes onctions, sont aussi rares que les burettes, et c'est à peine si nous pouvons en citer quelques-unes.

AMPOULE EN CRISTAL DE ROCHE

Celle qui est ici figurée est en cristal de roche, montée en vermeil décoré de pierres cabochons. Nous l'avons dessinée dans le musée de la

Société des Antiquaires de Normandie, à Caen. Elle doit appartenir à la fin du XIIe siècle, et présente une élégance extrême dans ses formes ainsi qu'une grande richesse dans sa matière.

Trois autres en plomb, datant de la Renaissance, appartiennent à la collection donnée au musée du Louvre par M. Ch. Sauvageot. Elles sont semblables de forme et servaient à contenir l'huile des catéchumènes, celle des infirmes et le chrême, ainsi que l'indiquent les inscriptions gravées sur leur goulot.

Comme l'usage du chrême était réservé aux évêques seuls, les exemples de monuments d'orfévrerie renfermant les trois ampoules doit être excessivement rare. Aussi notre joie fut-elle grande de rencontrer à l'exposition de Manchester le vase ci-joint qui appartient au révérend W. Sneyd.

VASE AUX SAINTES HUILES

« Sur un pied circulaire orné d'un bouton côtelé, s'élève un cylindre central accosté de trois cylindres plus bas, tous trois couverts d'un toit aigu mobile autour d'une charnière, tandis que le toit du cylindre central semblerait fixe. Des filigranes de la plus grande richesse couvrent les tourillons latéraux ainsi que les intervalles de la tour centrale compris entre eux [1]. »

C'est ainsi que nous l'avions décrit dans le résumé de notre visite à Manchester, mais la gravure rend cette pièce « rarissime » plus présente à la pensée du lecteur.

Nous avons montré, avec l'autel d'Arras, quel était jadis le mode de suspension de la réserve eucharistique. Parfois, au lieu d'être enfermé dans un édicule en forme de lanterne, le ciboire était suspendu lui-même

1. *Les Arts industriels du moyen âge et de la renaissance*, 1 vol. in-8°, chez V. Didron. Paris, 1858.

et exposé aux regards. Tel était celui en vermeil orné de feuillages en repoussé, que conserve le trésor de la cathédrale de Sens ; œuvre d'orfévrerie remarquable surtout par sa forme, d'une reproduction très-facile à réaliser, plus facile que ne le serait le magnifique ciboire en émail de

CIBOIRE DE LA CATHÉDRALE DE SENS

Limoges que conserve le musée du Louvre. Nous l'avons publié et décrit dans les « Annales archéologiques » avec l'aide d'une gravure de M. L. Gaucherel, qui en a fait pour ses amis une seconde, à l'eau-forte, vrai chef-d'œuvre de couleur et d'éclat.

Parfois les ciboires étaient en forme de colombe en cuivre émaillé ou gravé, et la collection du prince Soltykoff renferme un certain nombre de types divers de ce meuble gracieux dont le musée de l'hôtel de Cluny ne peut montrer qu'un exemplaire incomplet.

PYXIDE EN CUIVRE ÉMAILLÉ

Le plus souvent, la réserve eucharistique était enfermée dans une pyxide comme celle que nous montrons et comme on en trouve des variétés nombreuses dans tous les cabinets d'amateurs.

L'exposition du Saint-Sacrement étant d'une pratique qui ne remonte point au delà du XIIIe siècle, il ne nous est point parvenu de monstrances de cette époque, mais nous pouvons être assuré par celles des siècles postérieurs, parvenues jusqu'à nous, que leurs dimensions étaient assez restreintes et que leur poids les rendait faciles à porter, contrairement à ce qui se fait de nos jours, où leurs dimensions sont si vastes et leur poids si excessif, que l'on emploie une foule d'artifices pour que le prêtre semble les porter lorsque seulement il les touche à peine[1].

OSTENSOIR ALLEMAND DU XIIIe SIÈCLE

L'exemple ci-dessus montre comment on comprenait ce meuble au commencement du XVe siècle. Il n'affectait point alors la forme du soleil radié qu'on lui a donnée vers la renaissance, et que l'on est obligé de conserver aujourd'hui, lorsque l'on veut faire des monstrances en style des XIIe et XIIIe siècles.

Avec cette monstrance, nous voyons apparaître les formes architecturales en orfévrerie, et exécuter en métal les mêmes ornements que l'on sculpte en pierre. C'est que nous arrivons au XVe siècle, époque de confusion où l'on découpe et cisèle la pierre avec autant de délicatesse que l'or et l'argent. L'architecture s'épanouit en une frondaison extravagante, se menuise en pinacles et en clochetons, la masse se perd sous les détails, et le XVIe siècle arrive à propos pour faire renaître l'art qui expire dans les contorsions. Siècle bien venu s'il eût créé sans tant imiter, s'il ne fût pas tombé lui-même dans les défauts qu'il venait corriger, si enfin il ne

1. Un orfévre de Paris vient de nous montrer un « soleil » de 2m,10 de hauteur qu'il fabrique pour l'Amérique du Sud, le pays des excentricités en orfévrerie religieuse.

nous eût point conduits au pastiche servile et inintelligent des édifices antiques, contre lequel nous protestons.

Nous avons vu par l'exemple de la châsse de saint Taurin que les beaux siècles de l'architecture ogivale avaient aussi emprunté à l'architecture de pierre quelques formes générales pour leur orfévrerie ; mais nous avons indiqué en même temps avec quelle réserve et dans quel esprit ces époques en avaient usé. Jamais leurs ouvriers n'ont oublié qu'ils avaient sous la main des matières malléables, ductiles et brillantes, soumises à d'autres conditions que la pierre rigide, dure et terne. Aussi, quand ils y ont été contraints, ont-ils pris à l'architecture ce qui leur était nécessaire pour rester de leur temps, et l'ont-ils modifiée pour demeurer fidèles aux conditions de leur métier.

Voilà ce qu'il faut « savoir » et ce que M. Didron sait mieux que nous ; aussi pourra-t-il « prévoir » ce qu'exige l'alliance des besoins nouveaux avec les formes antiques, et justifiera-t-il entièrement dans la résurrection qu'il poursuit, la marque de fabrique que lui a fournie une sculpture du XIIe siècle. C'est Janus à double face qui, vieux, ferme la porte du passé, et jeune, ouvre la porte de l'avenir, à moins qu'il ne fasse le contraire. « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » : disent un ancien proverbe et une charmante comédie. Pour nous, nous croyons que le proverbe est faux quand il s'agit d'art, et que la porte du passé doit toujours rester au moins entr'ouverte.

ALFRED DARCEL.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Au moment de reprendre, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nos modestes fonctions de chroniqueur des ventes, nous devons remercier nos abonnés de l'indulgence avec laquelle ils ont accueilli, l'hiver dernier, des notes rapides prises au milieu du tumulte de l'hôtel Drouot. Ce n'est point un mince travail que de compulser des catalogues qui embrouillent plus souvent les questions qu'ils ne les élucident, ce n'est pas une légère fatigue que de visiter des expositions où la bonne chose est souvent la mieux cachée, que d'assister à des ventes où le prix intéressant est noyé dans un déluge d'enchères ridicules ou surprenantes. MM. les experts et MM. les commissaires-priseurs ont toujours été, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, d'une complaisance et d'une courtoisie qui nous ont souvent rendu la tâche plus facile. En nous communiquant à l'avance les pièces des ventes importantes, ils nous permettent d'attirer sur ces pièces l'attention des amateurs, et c'est en n'abusant point des recommandations, que nous leur avons donné plus de poids. En mettant à la disposition de nos dessinateurs les dessins intéressants ou les objets rares et curieux des ventes prochaines, nous donnons à ces ventes un intérêt spécial; et notre recueil devient une sorte de catalogue illustré qui porte en province et à l'étranger des descriptions qui valent mieux que tous les livrets, la description figurée.

Nos comptes rendus n'ont d'autre mérite que celui de l'exactitude et de la bonne foi. Nous ne parlons jamais d'objets que nous n'ayons vu adjuger de nos propres yeux, et l'on a pu s'apercevoir avec quel soin nous avons toujours évité de signaler les prix des ventes dont le caractère nous paraissait plus sérieux.

Obligés, par la périodicité de notre recueil, à voir beaucoup de choses et à les voir vite, nous sentons mieux que personne sur combien de matières notre instruction est incomplète. On ne peut plus parler aujourd'hui des innombrables divisions de la Curiosité, sans avoir sur chacune d'elles des notions exactes et précises. Les chinoiseries, les médailles, les bronzes, les faïences italiennes et persanes, les armes, les émaux, les ivoires, sans parler des peintures et des gravures, des dessins anciens et modernes, forment aujourd'hui des groupes parfaitement distincts. Mais que le lecteur se rassure; l'hôtel Drouot est un terrain neutre où se donnent rendez-vous, presque chaque jour, des amateurs qui ont étudié toutes ces questions, et notre titre de collaborateur à la *Gazette des Beaux-Arts* nous est, pour arriver à eux, un passeport dont nous usons, et même abusons quelquefois. Ainsi nous avons fait, ainsi nous ferons encore.

Nous avons toujours cherché à agrandir les questions que l'hôtel des ventes peut soulever. Nous avons réagi quelquefois contre des entraînements du public pour des objets indignes de sa faveur. Mais l'art est dans tout, chez tous les peuples, à toutes les

époques, et celui qui le cherche dans les objets les plus humbles, avec foi et courage, reconstruit à son tour un coin de l'édifice du passé. L'hôtel Drouot est un musée cosmopolite qui se renouvelle chaque jour et devient pour les chercheurs une source intarissable de découvertes et de comparaisons intéressantes. Nos comptes rendus de vente ne s'adressent donc point à ceux qui n'y voient qu'une Bourse ou une boutique au rabais, mais bien à ceux qui viennent y chercher les matériaux de leurs diverses études; c'est donc le patronage des gens de goût et des curieux de tout genre que nous réclamons de nouveau pour la chronique des ventes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

VENTES D'ESTAMPES ET DE DESSINS

La vente de la quatrième partie de la collection de M. P. D.[1] a ouvert la saison. C'est M. Clément qui l'a dirigée comme expert. Elle contenait un nombre considérable d'estampes anciennes et modernes, par et d'après des maîtres allemands, flamands et hollandais, et quelques dessins. Les lots de divisions, dont elle était en grande partie formée, nous empêchent de donner les prix; nous citerons donc seulement : le portrait de Georges-Frédéric *Hændel*, compositeur et directeur de l'Opéra de Londres, par Schmidt, de Berlin, 60 fr.; *les Oiseaux*, d'après Maria di Fiori, par R. Earlom, avant la lettre, 18, 50; la famille du roi James Ier, 1619, 58 fr.; *Jésus au Jardin des Oliviers*, d'après le Guide, Leblond *excudit*, par Jérémie Falck, 52 fr.; *la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean*, d'après J. Stella, par le même, 33 fr.; *Mathias Lubiensky*, archevêque polonais, d'après Danckers, par le même, 16 fr.; et enfin la *Peinture couronnée*, avant la lettre, également par J. Falck, 14 fr. Les dessins n'offraient aucun intérêt.

De cette vente, nous passerons, sans transition, à celle de M. M... de Londres. Le premier jour a été consacré aux estampes. Voici les prix les plus intéressants : *Stefano della Bella*, le Pont Neuf, épreuve avant *le Coq*, 46 fr.; *R. Earlom*, Concert d'oiseaux, belle épreuve avant la lettre, 28 fr. On voit, par le prix cité dans la vente précédente, combien les prix varient à quelques jours de distance, sur des épreuves de même état et à peu près équivalentes comme conservation; *Romain de Hooghe*, Réception de Jacques II par Louis XIV, au château de Saint-Germain-en-Laye, 31 fr.; *Raphaël Morghen*, la Vierge à la Chaise, 39 fr.; *A. Van de Velde*, animaux (Bartsch de 1 à 10), 1er état avant les numéros, très-belles épreuves, 126 fr.; *Ficquet*, Crébillon, 18 fr.; Descartes, 20 fr. 50 c.; Lamotte-Levayer, 24 fr. et J.-J. Rousseau, 30 fr. Ces quatre portraits étaient avant les noms d'artistes; *Masson*, Marie de Lorraine, duchesse de Guise, épreuve avant *le lapin*, 30 fr.

Estampes en couleur. Les estampes en couleur ont atteint des prix vraiment énormes..., nous allions dire extravagants. Mais, tout en ne voulant blesser personne, et en admettant toutes les préférences, c'est avec étonnement que nous voyons l'importance que les amateurs attachent aujourd'hui à des pièces, curieuses il est vrai pour l'histoire des mœurs et des costumes en France, mais dans lesquelles l'art n'a souvent rien à démêler. *Anonyme*, le Logeur ou les effets des vertus hospitalières de Paris, dessiné par *le Chien*, 11 fr.; cette pitoyable gravure n'était pas même coloriée à l'impression, elle avait été grossièrement enluminée. *Debucourt*, le Menuet de la ma-

1. Voir, à propos des trois premières parties, la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1859.

riée. 34 fr.; l'Oiseau ranimé, 43 fr.; Promenade dans la galerie du Palais-Royal en 1787, 104 fr., et Promenade du jardin du Palais-Royal, même année, 101 fr.; *Janinet*, la Comparaison, 20 fr. D'après *Sergent*, The Magnetism, pièce très-curieuse où l'on voit les effets que produisait, surtout sur le beau sexe, le baquet de Mesmer, 20 fr. 50 c. Voici au moins une pièce, qui, à une exécution spirituelle, joint le mérite de l'intérêt historique. C'est ce que l'on nous semble ne pas rechercher assez souvent, pour préférer dans ces petits maîtres graveleux, des sujets qui tirent leur intérêt d'un tout autre ordre de sensations.

Dessins de l'école française. Cette jolie collection renfermait quelques échantillons des maîtres du XVIIIe siècle. Elle n'a peut-être pas eu tout le succès que l'on s'en était proposé. Un nombre considérable d'articles adjugés à la même personne a fait soupçonner, à tort ou à raison, que la vente était *soutenue*, et c'est à notre avis décourager très-maladroitement les amateurs présents. Amateurs ou marchands, chacun arrive avec l'arrière-pensée de faire ce qu'on appelle « un bon coup. » Si l'on s'aperçoit que les enchères sont soutenues artificiellement, il en naît une mauvaise humeur qui rejaillit presque toujours sur les autres achats que l'on aurait voulu faire. Et je crois qu'il est de principe que quelques pièces sacrifiées à propos sont loin de nuire au succès général d'une vente.

Disons encore que le catalogue semble avoir été rédigé par le vendeur lui-même. Rien n'est plus délicat que les attributions de dessins anciens; elles sont toujours plus ou moins contestables, mais celles de cette collection, tout en ayant été faites de bonne foi, renfermaient des erreurs évidentes. Ceci dit pour l'acquit de notre conscience, nous enregistrons les prix principaux.

Blaremberghe, 1775, Vue du jardin des Tuileries, d'un effet très-froid et peu intéressant, 77 fr.; *Boissieu*, Rivière bordant une forêt, 45 fr., et grande route de Fontainebleau, au sommet de la côte de Bourron, 50 fr.; ces deux dessins, à la plume, étaient traités avec bien plus de largeur que ne le sont d'ordinaire les eaux-fortes du maître. *Boucher*, Berger regardant sa bergère endormie, 20 fr.; Vertumne et Pomone, 20 fr.; Jeune fille assise tenant des fleurs dans son tablier, 120 fr. *Dreux-Dorcy*, Buste de jeune fille demi-nue, pastel ovale, 110 fr. *H. Fragonard*, Paysage avec figures, légèrement teinté de couleur, 99 fr.; il avait beaucoup souffert du frottement ou peut-être de l'exposition à la lumière; nous l'avons entendu attribuer, avec quelque vraisemblance, à Hubert Robert, qui a fait des aquarelles dans ce goût, mais bien autrement fermes. *Troyon*, Paysage avec animaux, 140 fr. *A. Watteau*, Une Jeune veuve, vue à mi-corps, 141 fr.; les mains sont charmantes, mais tout le reste est lourd de dessin et louche d'aspect; la tête surtout n'est nullement dans le sentiment de Watteau. *A. Watteau*, Une Étude de coquille marine, à la sanguine sur fond de pierre d'Italie; sans affirmer qu'elle soit du maître, nous la tenons pour un des plus spirituels croquis de nature morte des dessinateurs de cette époque, féconde en artistes maniant la sanguine avec grâce et vigueur.

Enfin on a vendu ou, pour mieux dire, retiré à la fin de la vacation, une véritable cargaison de dessins indiens plus curieux que beaux, et bien éloignés de celui que nous avons décrit, le printemps dernier, dans la vente de M. Fréd. Villot.

VENTES DE TABLEAUX

Il n'y a point encore eu de ventes de tableaux modernes. La vente de la collection de lord Seymour que l'on avait, sinon annoncée, au moins promise pour la fin de cette

année, est renvoyée au commencement de 1860. Cette collection renferme quelques beaux échantillons de l'école moderne.

Les ventes de tableaux anciens n'ont encore rien offert qui mérite d'être signalé. Elles se succèdent presque tous les jours; mais ce sont pour la plupart des fonds de magasin dont les marchands se débarrassent pour faire place aux futurs achats de cet hiver. Cependant nous engageons fort ceux de nos abonnés qui habitent Paris, à suivre avec soin les expositions qui précèdent ces ventes. Les promesses des catalogues sont rarement sérieuses, mais en *feuilletant* les piles de châssis qui s'appuient aux murailles, un amateur intelligent a souvent des chances pour découvrir d'excellentes choses, sacrifiées à cause de leur mauvais état. Nous ne voulons pas trop encourager les *rêveurs*, mais quelqu'un, que nous pourrions citer, a retrouvé récemment, sous une épaisse couche de vernis fumeux, une charmante étude de *Raoux*, une tête de jeune fille peinte sur nature, et plus aimable, dans son inachevé, que ses peintures terminées, qui sont toujours un peu lisses. Et ce quelqu'un l'a eue pour fort peu d'argent.

VENTES DE CURIOSITÉS

Il s'est fait déjà quelques ventes de curiosités, mais ce sont des ventes commerciales qui sortent tout à fait de nos attributions. Chaque année, au commencement de l'hiver, on reçoit, de Hollande ou d'Italie, des cargaisons de chinoiseries modernes ou de majoliques douteuses. C'est à ces ventes que les petits marchands vont s'approvisionner à très-bon marché d'objets de pacotille, qu'ils revendent fort cher le jour de l'an. Si l'envoi étranger contient quelques pièces hors ligne, on les met soigneusement de côté pour former, au milieu de l'hiver, des collections importantes. Les prix que nous pourrions donner au lecteur n'auraient donc aucun intérêt, et ne pourraient que l'égarer sur la valeur réelle des objets d'art.

Notre prochaine chronique contiendra le compte rendu d'une collection sérieuse de chinoiseries envoyées de Londres.

M. Pillet, a adjugé, le 12 novembre, pour la somme considérable de 8,530 francs, un magnifique *bureau Louis XVI*, en bois d'acajou.

L'ébénisterie en était attribuée à *David* et les bronzes à *Gouttières*. « Les pieds, disait le catalogue, sont formés par douze colonnes élégantes, cannelées et ornées de bronzes. Le cylindre en se relevant laisse voir trois portiques cintrés, séparés par des colonnes doriques en bronze doré; dans ces portiques, trois escaliers forment le devant de trois tiroirs qui s'ouvrent par des ressorts secrets, ainsi que trois autres qui se perdent dans l'entablement des portiques. Le haut est couronné par une galerie à jour, et par deux tiroirs et un bas-relief en bronze mat représentant les arts libéraux; au moyen d'un tour de clef, ce bas-relief, en s'abaissant, laisse se déployer en plusieurs compartiments un autre bureau, sur lequel on peut écrire debout. Le bord du cylindre est orné de mufles de lions qui retiennent des touffes de fleurs et des groupes de fruits, allégories des saisons. »

L'exécution était de tous points merveilleuse. Les tiroirs jouaient avec une perfection rare sur leurs rainures, et les pétales des petites fleurs, ciselées avec une finesse et une largeur étonnantes, étaient souples et grasses comme la nature.

Ce meuble avait, dit-on, appartenu à Louis XVI. On lisait sur une petite plaque cachée le nom de *David*, un véritable artiste qui mériterait, plus que tant d'autres,

les honneurs d'une biographie. Enlevé, à Versailles sous la Révolution, ce bureau avait été envoyé en Russie. Il appartenait en dernier lieu à M. le comte M.... dont les aventures électorales en Alsace, ont été suivies, l'an dernier, par la France entière.

VENTES PROCHAINES

Le mercredi 7 et le jeudi 8 décembre prochain, M. Delbergue Cormont présidera la vente de la belle collection d'estampes anciennes, composant le cabinet de M. Ch. de F... L'exposition publique aura lieu le mardi 6.

Cette vente ne contient guère plus de 200 numéros, mais c'est un choix des plus beaux échantillons parmi les plus grands maîtres. Nous ne pouvons guère entrer dans le détail de ce qu'elle offrira, car il faudrait presque tout citer, mais nous indiquerons aux amateurs parmi les pièces hors ligne : plusieurs morceaux de *Jacques de Barbary,* dit le maître au Caducée; le Satyre portant une Nymphe, de *Marc de Ravenne;* Adam et Ève et les Cinq Disciples de Jésus-Christ, d'*Albert Dürer,* représenté en outre par cinquante-trois autres pièces importantes ou rares; de beaux *Lucas de Leyde;* et soixante et quelques pièces de *Rembrandt*, portraits, hiérologies, gueux, pièces libres, paysages, etc., de la plus rare beauté d'épreuves et d'états, entre autres la Petite Bohémienne espagnole.

Le catalogue a été rédigé par M. Guichardot. C'est dire à quel point on peut donner confiance aux attributions et aux remarques qu'il renferme. Nous rendrons compte de cette vente avec le plus grand détail.

PH. BURTY.

CHARLES-LOUIS BAZIN

PEINTRE ET GRAVEUR

Charles-Louis Bazin, peintre d'histoire et de portrait, graveur, lithographe et même sculpteur, est mort récemment à Lyon.

Né à Paris en 1803, il entra fort jeune dans l'atelier de Girodet Trioson, mais il ne resta que peu de temps chez ce maître. En 1819, il alla demander à Gérard les secrets de sa peinture spirituelle et facile. Il fut bientôt l'un de ses élèves préférés et il eut souvent l'honneur de l'aider dans ses travaux. Il était ordinairement chargé de peindre les accessoires dans les grandes compositions, et les vêtements dans les innombrables portraits de personnages illustres, qui sous la Restauration traversèrent l'atelier du peintre du roi. Les maîtres ne trouvent pas toujours autour d'eux de ces natures modestes et recueillies, et une amitié sincère, que la mort seule put dénouer, s'établit entre les deux artistes.

Les premières œuvres de Ch.-L. Bazin que nous connaissions, sont quelques portraits lithographiés de médecins et de savants, publiés chez Delpech avant la révolution de 1830. Nous citerons ceux d'*Orfila,* de *Corvisart* et de *Dubois.*

Bien que Ch.-L. Bazin n'ait eu, comme peintre, qu'un talent secondaire, nous avons relevé avec soin ses envois dans les livrets des expositions: ce sont des matériaux modestes, mais utiles pour l'histoire complète de l'art contemporain.

Au salon de 1831..— Peintures, *la Toilette*, étude, et trois portraits. Lithographies:

Repos pendant une étude; *le colonel Beauvais Poque,* aide de camp du général Lafayette, blessé à Rambouillet; *l'Espérance,* d'après Gérard; portraits de l'*amiral Duperré;* et du *duc de Reichstadt.* — 1833. Peintures : *Noureddin et la belle Persane;* portrait en pied d'*un enfant;* portrait de M. *Albert Grzymala,* référendaire du royaume de Pologne; de *Vincent Matuszewitz,* l'un des chefs de l'insurrection lithuanienne; de *Henri Nakwaski* et de *Adam Lubart Kolysko,* nonces à la diète polonaise. Lithographies : trois portraits de héros de la révolution polonaise, entre autres celui de *Stempowski,* s'échappant de Sibérie, par le secours d'un capucin. — 1834. Portraits de *M. César Moreau,* de Marseille, et de *M. Amédée de Bast.* — 1835 et 1836. Des portraits de femme et une étude au pastel. — 1837. *Jean-Jacques Rousseau chez Madame Basile;* et plusieurs portraits. — 1838. *Azem et la Reine des Génies,* sujet tiré des Mille et une Nuits; *le Pot de basilic,* sujet tiré des contes de Boccace, et trois portraits.

1840 et 1841. — Plusieurs portraits parmi lesquels celui de *Mlle Cénau,* artiste du théâtre de la Porte-Saint-Martin. — 1842. *Pierre le Grand en France,* et *Samson déchirant le lion.* — 1843. *Le Christ en croix,* et deux portraits. — 1844. *Louis XIV et Madame de Maintenon,* au camp de Compiègne; l'un des plus piquants épisodes des Mémoires de Saint-Simon; et trois portraits. Ch.-L. Bazin reçut à cette exposition une médaille de 3e classe, comme peintre d'histoire. — 1845. *Le Denier de César; le Christ; un Juif,* étude, et deux portraits. — 1846. *Le Christ; la Jeune Fille au lézard; Harmonie; un Soldat au temps de la Ligue;* trois portraits et deux études au pastel. Il fut, à la suite de ce salon, médaillé de 2e classe. — 1847. *Mélodie; Minette,* et plusieurs portraits, parmi lesquels celui de Levassor, le comique du Palais-Royal, alors dans toute sa vogue. — 1848. *Aveu; le Lendemain des Étrennes; Houris;* plusieurs portraits à l'huile et au pastel; *la Liseuse, la Fumeuse, la Vendangeuse* et *le Départ,* au pastel. — 1849. *Ecce Homo;* plusieurs portraits.

1850. *La Toilette du King Charles;* plusieurs portraits, entre autres celui de *M. Panseron,* le professeur au Conservatoire de musique. — 1852. *Le Thé du matin,* pastel, *Rêverie,* dessin; un portrait; et (détail très-curieux), il exposa cette même année, *trois sculptures :* le buste de *Mademoiselle Estelle Gelée,* plâtre; le buste de *M. Auguste Galimard,* plâtre; *M. Soulange-Teissier,* médaillon en plâtre. — 1853. *Dissolution du Parlement de Paris par Louis XIV,* en 1665, épisode tiré des mémoires de Monglat; un buste en bronze de *M. G.-M. Olivier de Beauregard,* et, pour la première fois, nous trouvons dans le livret, à la section de *la Gravure : Madame la comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély,* eau-forte; *Madame Brongniart, baronne Pichon,* eau-forte, et le *baron Alexandre de Humboldt;* ces trois portraits d'après Gérard.

Ch.-L. Bazin a fait pour l'église de Gray (Doubs), un *Saint Claude,* évêque; pour Coulommiers, *Saint Denis, Sainte Élisabeth de Hongrie,* et pour le couvent des dames de la Visitation, à Paris, *Sainte Philomène.*

Enfin, en 1855, il fit un choix discret parmi ses productions antérieures; mais depuis cette époque nous n'avons plus vu figurer aux expositions le nom de Ch.-L. Bazin. Il se consacra tout entier à la reproduction des compositions et des portraits pour l'œuvre de son maître, le baron Gérard, édité en 1857, par MM. Vignères et Rapilly. N'était-ce pas une sorte de pieuse dette qu'il payait à la mémoire d'un ami ?

A côté des travaux de Normand, de Liérat, de Rosotte, de Carey et de Mlle Godefroid, Ch.-L. Bazin a su, dans les portraits gravés, se faire une place honorable. Sa pointe travaille trop les fonds, elle caresse les draperies d'un système de taillés qui leur donne je ne sais quelle apparence d'une fourrure, mais les physionomies sont fine-

ment fixées, et le dessin des extrémités étudié avec scrupule. Le meilleur de ses portraits est celui de la brune madame *Regnault de Saint-Jean-d'Angély*, l'une des plus belles personnes de la cour de Napoléon. Debout, un genou à demi plié sur le coussin d'un canapé, les cheveux crêpelés comme une Vénus antique, elle ouvre ses grands yeux de gazelle avec une grâce enfantine et pudique. Il semble, à voir celui de *madame Albert de Stael*, duchesse de Broglie, que le turban historique de sa mère ait été l'objet d'un culte filial, et Bazin a insisté sur cette coiffure traditionnelle, avec une intention peut-être légèrement épigrammatique. Mais, en revanche, sa pointe semble tout émue par le souvenir, quand elle trace sur le cuivre le groupe enlacé d'*Alexandre et de Henri Gérard*, et de leur mère, *Madame Gérard, née Mattéi*, une blonde et opulente Italienne.

On voit encore dans son œuvre un portrait d'*Armand Barbès*, « dessiné d'après nature au donjon de Vincennes; » et dans la Galerie des représentants, publiée en 1848 par M. Basset, ceux de *MM. Havin*, *Achille Fould* et *Proudhon*. On voit que Ch.-L. Bazin n'était pas exclusif. Son crayon lithographique est généralement lourd, et l'on sent qu'il n'a guère su tirer parti du costume moderne quand on compare ses portraits avec ceux des contemporains de M. Gigoux et de Dévéria, si petillants de verve et si fins d'aspect, mais ils traduisent naïvement les physionomies, et pourront toujours être consultés avec fruit.

Ch.-L. Bazin s'était, par son excellente nature, créé de sérieuses amitiés dans la grande famille des artistes. Aussi l'Association des peintres s'est-elle offerte à payer pour son fils les frais de son éducation dans un collége.

CURIOSITÉS BIBLIOGRAPHIQUES

Jamais les beaux et bons livres n'ont été plus qu'à présent en honneur dans le monde des arts et des lettres. Peut-être ne les lit-on pas encore aussi dévotement ni surtout avec autant de fruit que par le passé — et cela est vraiment un malheur; — mais du moins doit-on constater que le goût commence à s'en vulgariser d'une manière sensible.

Si nous ne trouvons pas précisément autour de nous, dans le nombre des contemporains lettrés, un autre Grolier ou un nouveau de Thou épris des chefs-d'œuvre de la typographie de leur siècle et les revêtant avec amour d'une incomparable reliure, triomphe d'un art en pleine renaissance; un Guy Patin, habile à critiquer et à qualifier d'un mot, dans des lettres immortelles, les trente mille volumes de sa bibliothèque; un La Vallière toujours attentif à arracher à l'oubli qui menace les opuscules, des pléiades de productions légères où nous puisons aujourd'hui la quintessence de l'esprit de nos pères; un Jamet ou un Saint-Léger lisant, la plume à la main, pour semer à foison les traits et les remarques en marge de leurs auteurs; et, tout près de nous enfin, un Nodier, inépuisable et capricieuse abeille du Parnasse, butinant çà et là, sans parti pris, sans relâche et nous rendant au décuple, en saveurs exquises, les richesses que son esprit distille; il nous est donné de connaître, parmi les bibliophiles et les *bouquineurs* du jour, des amis éclairés des lettres, des esprits fervents, des adeptes sincères de la noble science bibliographique, solidement préparés à devenir des maîtres.

C'est pour ceux-là que nous voulons écrire, cherchant partout les belles choses et recueillant à leur usage tout ce qui nous paraîtra devoir les intéresser.

Les livres sont des amis qui ne trompent pas et ne fatiguent jamais. Ils ont toujours et pour chacun le conseil ou l'enseignement désiré. Ils renferment des trésors auprès desquels on passe souvent sans en profiter, faute d'être instruit de l'endroit même où ils sont cachés; nous voulons voir pour le compte de ceux qui n'ont pas le temps de chercher, apprendre à ceux qui les ignorent encore, les particularités auxquelles les ouvrages du ressort de la librairie curieuse doivent la faveur dont ils jouissent auprès des connaisseurs, et renseigner les connaisseurs eux-mêmes sur les alternatives et les destinées journalières de ces objets de leur culte.

Outre les dépôts publics où sont conservées et catalouguées à la disposition des curieux des richesses sans égales, Paris leur offre encore des collections particulières où la bibliographie signale des trésors et des librairies spéciales où d'autres splendeurs sont à leur disposition, soit pour en prendre connaissance, soit pour en faire l'acquisition.

Rien de ce qui peut intéresser nos lecteurs, dans l'une ou l'autre de ces conditions, ne nous paraîtra indigne de notre attention.

Ces promenades bibliographiques dont un Anglais célèbre, le R^d Frognall Dibdin, nous a laissé un modèle que nous serions fiers de suivre, même de très-loin, ne devant jamais avoir pour la *Gazette des Beaux-Arts* un intérêt immédiat et de nature à engager l'indépendance et la spontanéité de nos appréciations, nous n'éprouverons aucun scrupule à les diriger aussi volontiers dans le magasin du libraire, sous l'auvent du bouquiniste que dans le cabinet de l'amateur ou les galeries des bibliothèques publiques. Tout livre servira de matière à nos recherches pourvu qu'il offre aux amis des arts des particularités du domaine de leurs études; toutes les matières relatives aux arts s'entremêleront, au hasard de nos découvertes, dans ces notes, sans consulter d'autre guide que le plaisir de la diversité, en vertu de ce précepte qu'on oublie trop souvent en commençant un livre ou une revue : *Jucundum nihil est, nisi quod refecit varietas.*

A deux pas de nos bureaux et du boulevard Montmartre, dans la galerie des Panoramas, les amateurs s'arrêtent volontiers à la librairie curieuse de M. E. Caen, dénoncée aux promeneurs par un brillant étalage de reliures de luxe. Ici, de même que chez MM. Techener et Potier, ce n'est point le cas d'appliquer un vieux dicton que le comte Ory à rendu célèbre : « L'habit ne fait pas le moine. » Capé, Duru, Bauzonnet ou Hardy n'y revêtent d'un maroquin imité de Du Seuil ou de Grolier que des livres recommandables par l'intérêt du texte, la richesse des estampes ou les conditions exceptionnelles des éditions.

Si la librairie Techener se distingue de préférence par l'extrême rareté des livres qu'elle recherche jusqu'aux confins de l'Europe, la librairie de M. Caen se fait remarquer par l'extrême élégance des exemplaires.

Trois volumes surtout, entre cent autres nous ont retenu chez M. Caen. Le premier est, dans toute l'acception du mot, un livre d'art. Il contient les huit parties complètes composées de 160 planches et deux planches de supplément de :

L'Artis apellei liber ou les *Principes du Dessin* d'Abraham Bloemaert, gravés par Frédéric Bloemaert, et imprimés par Nicolas Vischer, frère du peintre Théodore; un volume in-folio, sans date (vers 1630), relié en maroquin rouge par Hardy. Le titre ou frontispice de la première partie, portant le n° 1 de la suite des planches, représente un intérieur d'académie où un artiste dessine d'après le nu. Au-dessous on lit ce quatrain :

Artis Apellei liber hic, studiosa Juventus,
Aptata ingenio fert rudimenta tuo:
Hoc duce carpe viam, membratim tota figura
Discitur, hic gradibus scandere ad alta dabit.

Brunet n'a connu de ce bel ouvrage qu'une reproduction faite à Amsterdam par Bernard Picard et qu'il indique néanmoins comme ayant une grande valeur. Florent le Comte, dans son *Cabinet des singularités,* indique celle-ci, mais il n'en connaît que cinq parties composées de 89 planches.

On sait qu'Abraham Bloemaert, né à Gorkum en 1564 — selon Houbraken, le biographe le plus exact sur les dates — et mort à Utrecht en 1647, devint, quoique élève des maîtres les plus médiocres et grâce à la nature de son génie abondant et presque universel, l'un des bons peintres de la Hollande.

Son fils Corneille Guillaume Bloemaert, élève de Crispin de Pass, est pour ainsi dire le fondateur de l'école de gravure française qui brilla d'un si vif éclat au XVIIe siècle. Quant à Frédéric, à qui nous devons les planches de l'*Artis Apellei liber*, les biographes n'ont point daigné parler de lui. Il se recommande pourtant par une remarquable souplesse de burin et par un art exquis, emprunté aux leçons de son frère Corneille, de passer insensiblement de la lumière aux ombres en diminuant progressivement l'intensité des tailles suivant la différence des plans. Il naquit en 1601 à Utrecht.

Chacune de ses gravures imite un large et puissant dessin à la plume où l'élégance du trait le dispute à la certitude des contours. Rien n'égale, pour les élèves, l'étude de ces excellents modèles qui ont inspiré de nos jours à Charlet l'idée de son cours de dessin à la plume. Et en effet, la plume qui approche le plus de l'effet de l'eau-forte simple et vigoureuse, et même du burin, est un moyen simple et énergique de rendre une forme ou un aspect.

Le livre des Principes de dessin de Bloemaert est, pour les éléments de l'art, ce qu'est à l'égard de la composition, le splendide recueil du Guerchin, publié à Londres par Chamberlaine, c'est-à-dire une œuvre aussi intéressante au point de vue de l'art que sous le rapport de l'enseignement.

A côté de ce bel et rare ouvrage, nous avons rencontré l'un des *desiderata* du bibliophile : « Le discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia, sous la fiction de quoi, l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matières profitables et dignes de mémoire ; nouvellement traduict de langage italien en françois. Paris, pour Jaques Kerver, aux deux Cochetz, rue Saint-Jacques, 1546, in-folio, maroquin rouge, reliure ancienne. »

Ce volume est rempli de dessins que les connaisseurs attribuent, les uns à Jean Goujon, les autres à Jean Cousin. Nous pencherions plutôt pour Jean Cousin de qui nous possédons des gravures au trait massé qui ont de grands rapports de style et d'élégance avec celles-ci. Les lettres ornées en tête de chaque chapitre du livre sont d'un dessin exquis, et rappellent, par leur ornementation en arabesque sur fond noir, les nielles de la même époque. L'impression de cette édition, donnée par J. Martin, se fait remarquer par sa netteté, son élégance et par la noblesse du jet des lettres.

Cette édition française de l'*Hypnerotomachie*, de Franciscus Columna, n'est guère qu'une imitation de l'original italien et ne donne qu'une idée très-imparfaite de cette

bizarre composition. M. le comte de Cicognara, auteur de curieuses recherches sur ce livre en attribue la traduction au cardinal de Lénoncour.

L'édition originale de cet ouvrage a pour titre *Hypnerotomachia Poliphili,* ce qui peut se traduire par le combat du sommeil et de l'amour de l'amant de Polia. Venise, Alde Manuce, 1499, in-folio.

Cet ouvrage très-singulier, écrit dans un italien macaronique mêlé de grec, de latin, d'hébreu, d'arabe et même de sanscrit, est un monument d'érudition universelle, obscurcie par un mysticisme impénétrable. Il est orné de dessins admirables attribués à Jean Bellin et fut composé par un moine dominicain de Trévise, nommé Franciscus Columna, de la famille des Colonna.

Une espèce de rébus-acrostiche, dont la clef fut découverte par Jacques Gohori, mit sur la voie du nom de l'auteur de l'*Hypnerotomachie ou songe de Poliphile* et du motif qui lui fit composer ce livre. Les trente-huit lettres initiales des trente-huit chapitres dont il se compose donnent cette phrase latine où se trouve exprimé clairement le secret de l'auteur :

Poliam frater Franciscus Columna peramavit.

Cette Polia, — diminutif d'Hippolita, était une princesse de la famille Lelia de Trévise, et il est même permis de supposer que l'auteur a personnifié à la fois sous ses traits la science de l'antiquité et la femme dont il était également épris.

Charles Nodier a composé sur ce thème, déjà développé par Gilles Ménage, une charmante nouvelle, la dernière qu'il ait écrite et dont il corrigeait encore les épreuves huit jours avant sa mort. Gilles Ménage (Menagiana, tome IV, p. 82), attribuant à l'influence de cette Polia l'érudition nébuleuse de ce livre, en infère qu'elle était une sorte de pédante, comme les académies d'Italie en ont formé tant, et qui, honteuse de la passion qu'elle inspirait à un moine, « l'avait engagé à dérober, sous le voile du galimatias, l'histoire de leurs amours à la connaissance du vulgaire. »

Un alchimiste français nommé Jacques Gohory crut trouver dans ce livre les traces d'une recherche profonde de la pierre philosophale, et il refit l'édition française de J. Kerver en 1561 en la faisant précéder d'un avertissement dans le sens de cette croyance. Mais cette édition n'a d'attraits aujourd'hui que pour les rares adeptes des sciences occultes.

Voici une particularité beaucoup plus intéressante et qui nous paraît avoir échappé à la plupart des bibliographes; du moins, Lamonnoye, Brunet, Nodier, qui se sont beaucoup occupés de l'hypnerotomachie, n'en ont pas parlé :

Félibien attribue à l'ouvrage de Franciscus Columna les progrès qu'on a remarqués au commencement du XVIe siècle, dans la théorie de l'architecture. C'est là, selon lui, le premier ouvrage où l'on traita d'une manière vraiment sérieuse l'histoire des religions des anciens, de leurs lois, de leurs coutumes, de leurs cérémonies, de leurs jeux et de leurs connaissances les plus merveilleuses.

« Quelle idée avantageuse que Vitruve ait donnée de l'architecture ancienne, ajoute Félibien, Poliphile semble la représenter encore avec plus de majesté et de grandeur : il la fait envisager comme la seule science qui régit tous les arts et qui embrasse elle-même les notions les plus sublimes. Il rapporte à cette science non-seulement l'ordonnance et la construction de toutes sortes d'édifices, mais encore l'intelligence parfaite de ce qui doit décorer et accompagner ces grands ouvrages. » Cette révélation, très-neuve en bibliographie, va renouveler les destinées scientifiques d'un livre qui n'était

plus guère recherché, — si recherché qu'il fût, — qu'au point de vue de la curiosité et pour les magnifiques gravures de l'édition italienne et de l'édition française.

Si l'on est curieux de connaître les prix auxquels s'est élevé quelquefois ce livre, nous dirons qu'il a atteint 300 fr. à la vente Nodier; 426 fr., Hibbert; 504 fr., Sykes, et un exemplaire en peau vélin, 3,200 fr. en 1841.

Le dernier ouvrage dont nous nous occuperons à la librairie de M. Caen est peut-être le chef-d'œuvre de la typographie moderne. C'est un livre d'origine royale ; il fut imprimé à Madrid, chez Ibarra, en 1772, in-folio et tiré à petit nombre pour l'infant don Gabriel, qui en est l'auteur :

La Conjuracion de Catilina, y la Guerra di Jugurta, por Caio Sallustrio Crispo. Traduites en espagnol.

L'édition complète de ce livre fut réservée par le prince pour faire des présents ; aussi n'en trouve-t-on parfois un exemplaire que quand les vicissitudes réservées aux livres — *habent sua fata libelli* — en apportent un dans la salle des ventes.

La traduction espagnole est en pleine page, le texte latin disposé sur deux colonnes au bas de chaque page, le tout accompagné de vignettes, lettres ornées et culs-de-lampe du meilleur goût. Le volume est terminé par une dissertation très-intéressante sur la langue phénicienne, appuyée d'une planche ou tableau synoptique des caractères hébreux et phéniciens, d'une copie de la fameuse inscription de Malte et de quelques médailles gravées du plus beau style. Outre les vignettes et culs-de-lampe, ce beau volume renferme plusieurs compositions dessinées par Maella, et gravées par Ant.-Salv. Carmona. Les autres pièces sont signées par Selma, Fabregat, Balester, Monfort, Montaner, Isidoro Carnizero et G. Gyl, artistes aussi peu connus des amateurs qu'ils sont dignes de l'être, à en juger par les preuves de talent qu'ils ont prodiguées dans ce magnifique ouvrage dont les exemplaires se sont vendus : 491 fr. à la vente La Vallière en 1784 ; 400 fr. en 1785, et 550 fr. en 1786 à l'hôtel Bullion.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

(*Sera continué.*)

LIVRES D'ART ET PUBLICATIONS D'ESTAMPES

Les deux Pigeons. *Gravure au burin de* M. F. Girard, *d'après un tableau de* Léon Benouville. — *Chez les principaux marchands d'estampes de la France et de l'étranger.*

Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre...

Sur ce thème charmant, qu'il avait emprunté au conteur indien Bidpaï, La Fontaine, en plein siècle Louis XIV, module la variation la plus émue, la plus simple et la plus touchante qui soit dans toutes ses œuvres, et peut-être dans toute notre poésie française. Mais lorsque le poëte avait la ressource d'une langue qui se prête à l'expression des pensées les plus délicates et au sous-entendu de la convention la plus hardie, le peintre n'avait plus, pour exprimer le même ordre de faits et de sentiments, qu'un crayon, des pinceaux et une palette.

Léon Benouville, qui, lui aussi, était un chercheur sincère, avait traversé dans ses dernières années l'atelier d'Ary Scheffer. C'est là sans doute qu'il conçut le dessein de

traduire une poésie par une peinture poétique, et il serait même facile de signaler dans l'œuvre de Scheffer une figure analogue à celle de l'infidèle qui revient,

Traînant l'aile et tirant le pied,

frapper à la porte du logis. Mais Benouville, dans ce tableau des *Deux Pigeons*, s'est surtout approprié le sentiment général du maître, et il s'est assimilé avec tant de charme et d'intelligence sa façon élevée de traiter le tableau de genre, qu'en présence de ses dernières œuvres, on doit regretter qu'il n'ait point persévéré dans cette voie. Nos lecteurs peuvent à ce propos comparer la *Jeanne Darc* du salon de 1859, que nous avons reproduite, avec l'estampe que nous leur signalons.

M. F. Girard vient d'exécuter, d'après le tableau de Benouville, une gravure d'un effet doux et lumineux. Variant ses travaux avec adresse, il a rendu les chairs par un pointillé qui caresse la forme sans l'alourdir, les draperies par des tailles qui suivent les plis ou les creusent. La lumière joue dans les cheveux blonds et dénoués de la colombe délaissée. Son bras et son épaule s'enlèvent avec une tiède harmonie sur le linge blanc et fin qui glisse sur une peau satinée, et donnent, sans trop insister cependant, une vie imprévue aux vers du poëte :

. . . . . et je laisse à penser,
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines.

S'il faut tout dire, nous aurions voulu un peu plus de décision dans certains détails. Un coup de burin aurait détaché le rouet de la muraille, l'anneau de fer de la porte, et quelques tailles plus hardies auraient donné au pigeon (au vrai *pigeon* cette fois) un modelé plus déterminé.

Mais ce sont là de ces critiques de détail, qui n'ôtent rien au mérite de l'ensemble. La gravure des *Deux Pigeons*, ainsi que l'était le tableau, est une œuvre toute de sentiment. C'est le plus juste éloge que l'on puisse en faire. M. Girard a voulu rester dans la gamme douce, parfois même un peu indécise de la peinture, qui obtint un si grand succès à l'exposition de 1857. Il en a rendu toute l'expression jeune, passionnée et mélancolique, et c'est toujours un grand bonheur pour un peintre que de rencontrer un interprète fidèle et sincère. Mille accidents peuvent anéantir un tableau ; chaque jour même le temps lui fait subir une insensible altération, et la postérité en est réduite à étudier le génie des peintres dans les œuvres de leurs graveurs contemporains.

PARALLÈLE DES PRINCIPAUX THÉATRES MODERNES DE L'EUROPE ET DES MACHINES THÉATRALES FRANÇAISES, ALLEMANDES ET ANGLAISES. *Dessins par* Clément Contant, *architecte, ancien machiniste en chef du théâtre impérial de l'Opéra. Texte par* Joseph de Filippi. 1re *partie.* Théâtres (*plans, coupes et élévations*), *à l'échelle de* 5 *millim. par mètre.* 2e *partie.* Machines théâtrales, *à l'échelle de* 1 *centimètre par mètre.—Paris,* A. Lévy fils.

Il est superflu de faire valoir l'actualité de cet ouvrage : il était désiré et attendu. En ce moment, quelques livraisons seulement ont paru, c'est pour l'apprécier dans son ensemble que nous en ajournons le compte rendu.

Que de choses sont à dire sur cette intéressante question des théâtres parisiens !

Assurément personne ne regrettera les théâtres que le boulevard du Prince-Eugène va renverser ; mais ce n'est pas sans une certaine inquiétude que l'on pense à ceux qui les remplaceront. Où seront-ils situés? quels seront-ils? seront-ils en rapport avec nos besoins nouveaux, avec nos nouvelles mœurs ? Autant le Paris d'aujourd'hui diffère du Paris d'il y a vingt ans, autant, pour être acceptables, les nouveaux théâtres devront différer de ceux que nous connaissons. C'est-à-dire qu'il faut non des améliorations, non une réforme, mais une révolution radicale. A l'extérieur et à l'intérieur, dans l'ensemble et dans les détails, tout est à faire. Voudra-t-on, saura-t-on, osera-t-on créer? Osera-t-on, disons-nous, car d'effrayantes dépenses sont ici nécessaires, et tant d'autres dépenses, effrayantes aussi, sont jugées nécessaires ailleurs !

« C'est aux dépens du plaisir qu'il faut montrer de l'économie, » dira quelque grave donneur de conseils.

A quoi nous répondrons, que si Paris est pour le monde entier la ville du plaisir, il n'est pas moins vrai que c'est à Paris surtout que l'on peut dire : « Le superflu, chose si nécessaire. » C'est à ce point de vue qu'il faut se mettre pour bien étudier la question des théâtres à réédifier.

L'ouvrage de MM. de Filippi et Contant, que nous ne faisons qu'annoncer aujourd'hui, est appelé à rendre aux architectes et aux machinistes les plus grands services, car il jette les bases et met en ordre les éléments d'une théorie générale de la construction des théâtres.

Paris qui s'en va. *Publication artistique, dessinée et gravée par* Léopold Flameng; *texte par* divers auteurs. — *Paris*, Alfred Cadart, 1859; *paraissant chaque quinzaine, par livraisons grand in-4°, à* 1 fr. 50. *Il en paraît en même temps un tirage sur papier de Hollande.*

Nous avons sous les yeux les deux premières livraisons de cette publication, qui paraîtra à des intervalles réguliers, et qui formera un recueil des plus intéressants sur Paris, tel qu'il est encore aujourd'hui. L'une contient une vue du *Cabaret de la mère Marie*, les Porcherons du faubourg Saint-Marcel; l'autre l'intérieur d'une des salles de la *Californie*, la Maison-d'Or du boulevard Mont-Parnasse. Un texte, qui sera d'autant plus intéressant qu'il serrera de plus près son sujet, donne sur ces rendez-vous de « haulte graisse, hantés par des beuveurs émérites, » des renseignements curieux, et très-certainement inédits, pour la plupart de nos lecteurs. Ceux-ci ont apprécié plus d'une fois dans ce recueil la sûreté et l'élégance de la pointe de M. Léopold Flameng; mais ils le verront, dans ces compositions populaires, développer un rare talent d'observation. Nous reviendrons avec plus de détail sur cette publication. Elle joint, dès aujourd'hui, à un mérite réel, une tendance à fixer scrupuleusement des types prêts à disparaître, à laquelle nous nous associons volontiers, à condition cependant que M. Flameng ne nous mènera pas toujours au cabaret. L'histoire intime d'un peuple doit être étudiée à tous les étages de l'état social. Les spectacles les plus humbles ont leur intérêt et leur moralité, et l'art qui purifie, en l'élevant au-dessus de la réalité, tout ce qu'il touche, prépare souvent dans les œuvres fugitives les matériaux de la philosophie la plus haute. *Paris qui s'en va* s'adresse donc à tout le monde, aux étrangers comme aux Français, surtout aux Parisiens pour qui le pittoresque s'arrête de la Bastille à la Madeleine. Je sais un auteur, et des plus parisiens, qui a publié

les notes de son voyage de *Paris à Venise*, et qui, récemment encore, n'avait jamais poussé ses pas jusqu'à la barrière d'Italie.

ALBUM DE SUJETS RUSTIQUES, *gravés d'après les tableaux et les dessins de* Ch. Jacque, *par* Adrien Lavieille. — *Paris*, A. Lévy fils.

Les occupations qui remplissent les douze mois ou les quatre saisons de l'année, offrent un texte inépuisable aux artistes, et toutes les époques nous en ont transmis des suites dont la comparaison est des plus curieuses pour entrer dans l'intimité des différents peuples. Pour nous en tenir à la France, nous citerons, au XVIe siècle, les deux séries des mois d'Étienne Delaulne, celle surtout qu'il encadra avec un goût si parfait dans de larges bordures, composées de trophées d'outils, d'instruments aratoires, d'armes ou d'ustensiles domestiques. Au XVIIIe siècle, Choffard grava d'adorables petits culs-de-lampe pour le poëme des saisons de Roucher, et de nos jours, M. Ch. Jacque a fait paraître dans un journal une suite de grandes compositions, qui, cette fois, *illustraient* bien véritablement le texte voisin.

Aucun dessinateur, depuis que M. Gigoux a crayonné sur le bois son *Gilblas de Santillane* et les premiers croquis du *Magasin pittoresque*, n'a été aussi bien traduit par le graveur que M. Ch. Jacque. C'est parce que, bien qu'avec des qualités différentes, l'un et l'autre de ces artistes indiquent avec précision leur travail. Là où ils insistent pour que le modelé ait une certaine direction, l'échoppe est bien forcée de suivre le sens de la hachure, et il y a bien plus de chances pour que leur sentiment se trouve moins altéré. Aujourd'hui les dessinateurs emploient des procédés expéditifs qui laissent trop à faire à leurs interprètes. Les dessous sont préparés à l'encre de Chine, le modelé se fait à l'estompe, les blancs, au lieu d'être réservés, sont repris à la gouache. Le graveur, obligé de s'en tenir à ces indications de tons, invente chaque jour de nouveaux travaux pour rendre les différentes valeurs, et demande même à la machine des moyens pour sortir d'un embarras chaque jour renaissant. Cette substitution du graveur au dessinateur est pleine de périls. Nous ne pouvons qu'indiquer ici les dangers auxquels s'expose l'école nouvelle. Elle tend constamment à reproduire les effets du burin, dont elle n'atteindra jamais la profondeur et l'harmonie, et ne sent plus que toute la force de son art doit être dans l'extrême simplicité du rendu et dans le relief de ses qualités propres.

Les *Sujets rustiques* de M. Ch. Jacque ne sont donc ni des burins ni des eaux-fortes : ce sont des bois, d'excellents bois, reproduisant, surtout dans les quelques épreuves sur chine, avec naïveté et fidélité, toute la pensée et toute l'exécution de l'artiste. Aussi peut-on suivre avec un plaisir sans fatigue les développements de son crayon ingénieux et précis.

En *Janvier*, on profite des gelées pour débarder les bois ; en *Février*, on taille la vigne et l'on remplace les arbres morts ; en *Mars*, on laboure et l'on herse. Voici *Avril* et la semaille des pommes de terre, *Mai*, où les vaches pâturent avidement l'herbe jeune, et *Juin* où l'on coupe aux moutons leur manteau de laine. En *Juillet*, M. Jacque fait battre le colza dans les champs ; en *Août* il fait lier les gerbes des blés mûrs, et marcher pas à pas la longue théorie des glaneuses qui se courbe sur un chaume où les Booz n'ordonnent plus d'oublier à dessein des épis. *Septembre* amène la cueillette des pommes, et des hécatombes de perdreaux ; en *Octobre*, les vendangeurs dépouillent les coteaux ; puis, en *Novembre* et *Décembre*, on rentre les troupeaux à l'étable, et l'on s'embusque à l'affût pour tuer au clair de lune le renard qui rôde autour du poulailler.

On le voit, c'est ici tout un cours de vie agricole et champêtre. Le talent de M. Jacque a su donner à ces tableaux (et nous avons choisi presque au hasard) le charme pénétrant, la majesté naïve et forte qui font la gloire de notre école moderne de paysage. Les vaches ne rappellent point celles de Paul Potter ni les pourceaux ceux de Karel Dujardin. Les paysages ont été scrupuleusement copiés dans la Brie ou dans la Bourgogne. Il n'est allé les prendre ni en Suisse, ni en Hollande. Il est tout simplement resté en France : il a demandé aux prairies vertes, aux bois profonds, aux mares ceintes de roseaux, aux guérets dépouillés, le secret de leur éternelle beauté, et le meilleur de son œuvre est fait de ce qu'ils lui ont répondu. PH. B.

On nous écrit de Marseille :

La Société artistique des Bouches-du-Rhône vient de terminer son exposition. Soixante et dix objets d'art ont été acquis par elle pour la somme de 17,000 fr. Le chiffre des achats des amateurs s'élève à 8,000 fr. Enfin l'administration municipale de Marseille, qui a pris l'habitude d'approvisionner chaque année son musée à ce marché libre des beaux-arts, a acheté quatre tableaux : — Un paysage de M. Daubigny, très-admiré au dernier salon, *les Graves près de Villerville ;* — un *Épisode de la prise de la Tour Malakoff*, par M. Bellangé, — et deux grandes toiles, œuvres d'artistes marseillais, qui ont figuré avec honneur à l'Exposition de Paris, la *Pêche du Thon*, de M. Suchet, et les *Veaux en chemin pour l'Abattoir*, de M. Simon. Ces tableaux réunis ont coûté 8,700 fr. C'est donc en tout une somme de 33,000 francs qui s'est dépensée cette année à Marseille en achats d'objets d'art, à l'occasion de l'exposition de la Société artistique. En 1858, cette somme ne s'élevait qu'à 28,000 francs. Un tel progrès dans la dépense indique un progrès dans le goût public. Et toutefois l'élévation toujours croissante des fortunes permettrait un bien plus grand développement du goût, si les Marseillais, qui comprennent on ne peut mieux que l'argent appelle le luxe, comprenaient aussi que le luxe le plus honorable est le luxe des beaux-arts. L. L.

Une artiste qui s'est créé, avec une audace toute virile, une place à part au milieu des peintres contemporains, Mme Frédérique O' Connell, vient d'ouvrir dans son atelier un cours pour les dames et les demoiselles.

Mme O' Connell enseignera le dessin, la gravure à l'eau-forte, l'aquarelle, le pastel et la peinture à l'huile, soit d'après nature, soit d'après des tableaux de maîtres anciens ou modernes. Elle enseignera également la peinture de fleurs et le paysage. Les dames qui se destinent à la carrière artistique trouveront chez elle une direction sérieuse, et tous les éléments nécessaires au développement de leur art.

Nous ne pouvons, pour aujourd'hui, qu'applaudir à ce programme, qui ne peut être que rempli au delà de ses promesses. Mme O' Connell a bien voulu promettre à la *Gazette des Beaux-Arts* une de ses fières eaux-fortes auxquelles la rareté ajoute un nouveau prix. Nous la publierons dans un de nos prochains numéros, et nous introduirons le même jour le lecteur dans cet atelier, qui renferme des œuvres d'une volonté si soutenue et si ennemie de la banalité.

— Le musée du Louvre vient d'acquérir de M. Van Cuyck un tableau de Giovanni Bellini, provenant de la célèbre galerie de lord Northwick, vendue à Cheltenham l'été dernier.

Ce tableau peint à l'huile sur panneau, de 82 centimètres de hauteur sur 59 centimètres de largeur, représente la Vierge debout, tenant l'enfant Jésus nu, debout devant elle sur une balustrade. A gauche est la figure de saint Pierre, à droite celle d'un jeune homme nu, qui doit représenter saint Sébastien. Dans les airs, voltigent trois têtes ailées de chérubins.

Sur la balustrade, derrière laquelle sont placés la vierge et les deux saints, vus tous à mi-corps, on lit en capitales la signature : IOHANNES BELLINVS.

Ce tableau d'une merveilleuse conservation, peint un peu sèchement peut-être, dans un ton jaune clair, d'une belle couleur ambrée, viendra heureusement remplir une des lacunes que l'art italien primitif, celui de Venise surtout, présente dans les galeries du Louvre. Il montrera en outre, pour Giovanni Bellini, la face religieuse de son talent, car on ne connaît de lui au musée que les deux portraits qui le représentent avec son frère Gentile. C'est même à ce dernier, que la Notice des tableaux du Louvre attribue ce double portrait, d'après un renseignement fourni par Félibien.

— Le théâtre de l'Opéra donnera, samedi 10 décembre, son premier bal annuel, au bénéfice de la caisse des pensions de retraite des artistes et employés de l'Opéra.

Nous n'en faisons ici mention que pour parler d'une *Tombola*, dont la composition rentre complétement dans le programme de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Nous avons déjà pu voir quelques-uns des lots, grâce à une aimable indiscrétion du directeur, et nous pouvons dès aujourd'hui signaler les plus belles choses qui nous ont frappé.

Le Baptême, tableau d'*Ary Scheffer*, donné par S. M. le roi des Belges ; c'est celui qui se voyait à l'exposition posthume du boulevard des Italiens. M. le baron de Rotschild a envoyé un *paysage* de *M. Desjobert*.

M. F. Petit a fait don d'une brillante *aquarelle de Bonnington*, et M. *Strauss*, qui possède une fort belle galerie, un magnifique portrait du cardinal Farnèse, attribué à Holbein. Nous citerons encore un *Zouave*, aquarelle de M. Pils ; *un Moissonneur*, par *M. A. Leleux ; une Sanguine* de M. *Chaplin*, dans le goût de Boucher ; un *Robert Fleury*, étude de sa meilleure époque ; une *Marine* de M. Ziem ; une étude de *femme blonde*, par M. A. Ricard ; un *Paysage*, *de M. Corot*, mystérieux comme un bois sacré ; une *Statuette* de *M. le comte de Nieuwerkerke*.

MM. *Ingres*, *Delacroix*, *Isabey*, *Leys*, d'Anvers, *Millet* et *Franceschi* ont promis des œuvres qui donneront un nouvel éclat et un nouvel attrait à cette loterie presque sans précédent.

— Une occasion se présente, pour les amateurs, de voir une collection d'estampes de l'intérêt le plus vif, la collection des gravures de Charles Jacque, c'est-à-dire la plus belle suite d'eaux-fortes qui aient été faites au XIXe siècle. Il y a quelques années, on trouvait sur les quais, dans les portefeuilles de ces marchands en plein vent qui sont les bouquinistes de la gravure, des estampes de Jacque, et on les avait pour peu d'argent, bien qu'elles en vaillent beaucoup. Aujourd'hui, tout cela disparaît, tout cela est enlevé par des spéculateurs qui accaparent, ou par des consommateurs mystérieux qui semblent venir en France pour y faire des provisions à l'usage d'un autre monde. Combien de fois nous est-il arrivé jadis d'acheter pour quinze sous une de ces eaux-fortes de Jacque, devenues aujourd'hui introuvables ? C'était le bon temps ! Les Gravelot ne se vendaient guère plus, et souvent on les trouvait en liasse ! Le nombre des jolies épreuves répondait alors au nombre des curieux, et chacun avait sa part du butin.

Maintenant, hélas! les amateurs sont si nombreux que les plus pressés épuisent les tirages et il ne reste plus rien pour ceux dont la bourse est paresseuse ou dont la curiosité est en retard.

Nous ferons donc plaisir à ceux de nos lecteurs qui habitent Paris, en leur annonçant qu'une petite exposition va s'ouvrir, où ils pourront voir, sinon toute la suite des eaux-fortes de Jacque, du moins cent cinquante pièces environ, qui ont été mises sous verre et qui composeront un musée intime, un musée choisi. Le peintre graveur s'y montrera sous tous les aspects de son talent. On y verra de ces compositions légèrement indiquées qui ne font qu'effleurer le cuivre, et d'autres qui sont poussées à l'effet le plus intense, comme le Philosophe en méditation, de Rembrandt ou le Charcutier d'Adrien Van Ostade. C'est en effet de ces deux maîtres que Jacque a procédé dans ses premiers ouvrages ; mais bientôt sa personnalité s'est trahie, et en suivant ses propres inspirations, il a fait des eaux-fortes d'une originalité piquante, aussi nouvelles par le sentiment que par l'exécution.

Pendant vingt et un ans, de 1830 à 1851, Charles Jacque a travaillé à graver d'après ses dessins, mais non sans de longues interruptions, et sans sacrifices parfois au goût des éditeurs qui l'employaient, et qui n'étaient pas tous aussi entendus, aussi délicats que M. Curmer. Ce n'est que dans ses moments de loisir, lorsqu'il a pu dessiner à son heure et selon sa fantaisie que Jacque a fait ces ravissantes eaux-fortes qui seront aussi recherchées dans l'avenir que le seront aujourd'hui celles de Karel du Jardin, de Thomas Wick, de Pierre Boel, de Saftleven, de Paul Potter et d'Ostade. Son œuvre se compose à l'heure qu'il est, de 348 planches desquelles il a tiré pour lui-même 798 épreuves de différents états, parmi lesquelles on a choisi les 150 dont nous parlons plus haut. Celles-là sont le dessus du panier; les amateurs sont invités à les venir voir chez M. Couteaux, passage des Panoramas, galerie Montmartre, n° 27, au premier, dans le même local où ils allèrent autrefois visiter la bibliothèque de M. de Soleinne, alors que le bibliophile Jacob en dressait le précieux catalogue.

Sans parler des estampes de Jacque qui, pour la plupart, leur sont connues, ils verront là une planche nouvelle la *Bergerie,* morceau capital et de toute beauté, que l'on a tirée à cent exemplaires seulement; idée malheureuse! idée qui ne peut venir qu'à l'esprit d'un éditeur, plus préoccupé de son profit que des intérêts de l'art. Jamais l'artiste n'était allé aussi loin dans l'intelligence des effets de la lumière, dans le modelé des pelages, dans le rendu des toisons, des murailles rugueuses, des rustiques inégalités de la toiture; jamais il n'avait fait une eau-forte plus riche et plus simple, plus large et plus fine. Nous ne parlons pas ici de ces physionomies d'animaux si bien saisies dans leur individualité et dans leur race, de ces têtes dont la bestialité est observée avec tant d'esprit, de ces poules qui picorent dans le fumier, de ce jeune pâtre qui vaque à ses fourrages; on trouve là toutes les qualités connues du graveur; mais ce qui caractérise cette belle estampe, c'est l'unité de l'impression, la tenue de l'ensemble, la solidité du faire et enfin la couleur, toutes choses qui en font un véritable tableau à l'eau-forte.

CH. B.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NÉCROLOGIE

M. CHARLES LENORMANT

Chaque fois que la mort vient brusquement faire un vide dans des rangs qui nous sont connus, chaque fois qu'un homme disparaît de la scène où nous l'avions vu, de près ou de loin, vivre, agir, et remplir son rôle, la nouvelle de cette perte soudaine, de cette disparition irrévocable, nous surprend presque comme un événement sans exemple et nous trouve en quelque façon incrédules. Ni les avertissements multipliés, ni les épreuves même récentes ne nous prémunissent, en pareil cas, contre une impression de stupeur; et, comme dit Bossuet dans son tout-puissant langage, quand l'un de nous sort de la vie, « tous d'abord s'étonnent de ce que ce mortel est mort. » Au moment où le bruit s'est répandu dans Paris que M. Charles Lenormant n'existait plus, il n'est personne parmi ceux dont la vie s'était trouvée en contact avec la sienne, qui n'ait en même temps mesuré l'étendue d'une telle perte et ressenti cette espèce de saisissement que cause un fait pour ainsi dire impossible. Vers le milieu du mois d'octobre, M. Lenormant, plein de force et d'ardeur, partait avec son fils pour aller de nouveau interroger sur place les monuments de l'antiquité grecque. Son absence devait être courte : il comptait avoir

repris, à l'heure où nous sommes, ses fonctions, ses études accoutumées. Les amis qui l'attendaient, ses confrères ou ses disciples dans la science où il était maître, tous ceux en un mot, — et le nombre en est grand, — qui s'honoraient de partager ses travaux ou de recevoir ses conseils, n'ont eu, au lieu de la joie de son retour, que le devoir d'accompagner ses restes.

Triste rapprochement! C'est en visitant les débris du temple d'Épidaure que M. Lenormant a été atteint du mal auquel il succombait au bout de quelques jours. Il a rencontré la mort aux lieux mêmes où les anciens venaient chercher la santé; et, pour avoir négligé les précautions vulgaires que commandaient le climat et la saison, pour s'être exposé sans défense au danger d'une longue station sous la pluie, il a péri, — victime à la fois de son imprudence et de son dévouement à l'étude. Ainsi, vingt ans auparavant, un autre archéologue célèbre, Ottfried Müller, bravant le dieu dans le sanctuaire où l'on avait adoré sa puissance, tombait mortellement frappé d'un coup de soleil sur la terre où s'élevait autrefois le temple de Delphes.

A quoi bon d'ailleurs accuser ici l'imprévoyance humaine ou, — ce qui serait moins excusable encore, — la rigueur des arrêts divins? La fin de M. Lenormant est celle d'un soldat de la science. Elle couronne dignement une existence consacrée tout entière aux combats de l'intelligence, au travail, aux nobles efforts. Sachons honorer cette fin comme nous honorions cette vie studieuse et bien remplie; et que, même dans les cœurs le plus cruellement éprouvés aujourd'hui, l'orgueil des souvenirs tempère au moins l'amertume des regrets.

Il ne nous appartiendrait nullement de prétendre relever les mérites de M. Lenormant au point de vue de l'archéologie et de la numismatique. D'autres, plus autorisés que nous à tous égards, loueront son vaste savoir, sa rare sagacité d'antiquaire : ils diront, ils ont dit déjà quelles questions il a soulevées ou résolues, quels progrès il a déterminés. Qu'il nous soit permis seulement de mentionner ici des services moins éclatants, mais qui ont eu aussi leur à-propos et leur utilité, et de rappeler quelque chose des titres que M. Lenormant avait su acquérir en dehors de l'érudition proprement dite et des recherches purement scientifiques.

Avant de marquer sa place parmi les savants les plus accrédités de notre époque, M. Lenormant occupait dans le domaine des arts et des lettres une situation non sans importance. Sous-inspecteur et bientôt inspecteur des Beaux-Arts vers la fin de la Restauration, il avait participé, l'un des premiers, et aussi activement que personne, aux luttes, aux tentatives d'affranchissement intellectuel qui passionnaient alors les esprits.

En communication familière avec les deux camps, attaché en quelque sorte par ses fonctions officielles à la cause de la résistance et, d'ailleurs, enrôlé par son âge, par ses amitiés, par ses propres inclinations dans les rangs du parti contraire, il sut ne trahir ni les devoirs qu'il avait acceptés, ni les opinions qu'il avait choisies. Dès cette époque, comme un peu plus tard lorsqu'il eut acquis dans l'administration des Beaux-Arts une influence et une autorité plus étendues, il s'efforça de donner satisfaction à des exigences légitimes sans servir des ambitions dangereuses; il prit à tâche de concilier le zèle du progrès et le respect de certaines traditions. Tâche difficile dans le maniement des affaires de l'art comme ailleurs, et dont l'inconvénient ordinaire est de mécontenter aussi sûrement les réformateurs à outrance dont on ne veut pas devenir le complice, que les esprits obstinés dont on refuse de partager l'inertie. Dans ses actes administratifs, M. Lenormant pratiquait cette politique à la fois hardie et mesurée; il obtenait de l'État pour M. Delaroche, pour MM. Delacroix et Scheffer, des encouragements sollicités parfois avec une insistance que l'on s'explique de reste aujourd'hui, mais qui n'était pas alors sans quelque courage. Dans ses écrits, il recommandait la prudence à ceux-là mêmes dont il avait enhardi les débuts, et, plus équitable en cela que la plupart des journalistes voués à la cause du mouvement, il ne craignait pas d'accoler aux noms des artistes appartenant à la jeune école, d'autres noms qu'on punissait de leur vieille gloire par un silence injurieux. A l'exemple de M. Vitet, qui venait d'inaugurer dans le *Globe* la critique d'art savante sans aridité, littéraire sans ostentation de rhétorique, sans ces formes déclamatoires que de malencontreux continuateurs de Diderot croyaient de mise nécessaire en pareil cas, M. Lenormant conseillait utilement l'opinion, s'isolait de ceux qui affichaient la prétention de la subjuguer, et gardait au milieu des violences et des entraînements de l'époque, l'attitude d'un révolutionnaire modéré, on dirait presque d'un Girondin.

Dans les premières années qui suivirent l'installation du gouvernement de juillet, M. Lenormant se livra avec un surcroît de zèle à l'étude des questions qui avaient occupé sa jeunesse, sans rien sacrifier cependant de ces autres études plus austères, auxquelles il allait devoir bientôt sa force principale et la meilleure part de sa réputation. La révolution était faite dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la politique. Restait à organiser la victoire, à mettre en regard les résultats déjà obtenus et les nécessités nouvelles, conséquence de ce succès même. M. Lenormant se mit à l'œuvre, et publia sur les salons de 1831 et de 1833 deux écrits réunis plus tard en un volume, sous ce titre : *les Artistes contemporains*. Lorsqu'on relit aujourd'hui, à près de trente ans d'intervalle, ce résumé

des faits accomplis, cette sorte d'inventaire des progrès qu'il importait de poursuivre et des périls qu'il fallait savoir éviter, on ne peut qu'estimer à leur prix la clairvoyance de l'écrivain et la sagesse de ses appréciations. Tel écueil signalé par lui a vu depuis lors plus d'un naufrage, tel talent a grandi, dont il annonçait la vigueur prochaine. La gloire de M. Ingres, cette gloire que quelques-uns contestaient encore, il la saluait avec la noble humilité d'un vrai croyant. C'était avec conviction aussi, c'était avec non moins d'opportunité qu'il rappelait en ces termes quelques-unes des conditions imposées à l'art moderne, et qu'il indiquait aux artistes dans quel sens, dans quelle mesure ils doivent imiter les anciens :

« Quand je vois la peinture actuelle à côté des anciens maîtres, écrivait M. Lenormant à propos du salon de 1833, je n'ai foi qu'au passé ; quand je la vois seule, je ne me trouve pas encore de solides motifs de confiance ; mais si je me reporte à vingt-cinq ans en deçà, je recommence à prendre courage. Les grands tableaux d'alors étaient sans doute meilleurs que ceux d'aujourd'hui ; on poursuivait l'idéal poétique avec plus de foi et de persévérance ; on se tirait plus habilement d'un tableau d'apparat. L'étoffe des hommes semblait plus forte : reste à savoir si au fond elle était aussi solide. Au moins est-il certain qu'on demande aujourd'hui beaucoup plus à un portrait, à un tableau de petite dimension, à un paysage, qu'on ne demandait alors ; les succès s'obtenaient à meilleur compte, même dans la peinture d'histoire ; et sans parler ici de toutes les causes qui ont réduit à presque rien le nombre des grandes toiles, je ne doute pas que le raffinement du goût n'ait arrêté bien des mains prêtes à hasarder les hautes entreprises. » Et plus loin : « Le malheur sans doute est d'avoir par devers soi une telle masse de chefs-d'œuvre anciens, dont le souvenir et l'impression nous poursuivent toutes les fois que nous mettons la main à l'œuvre. Dans quelque sens que nous nous retournions, il nous est impossible de faire de notre époque autre chose qu'une époque d'imitation. Or, la question est de savoir si l'imitation est une chose tellement abominable que nous devions pour cela désespérer de nous et de nos neveux. Si les sculpteurs anciens, qui, sous Trajan et Adrien, imitaient les chefs-d'œuvre des écoles grecques, avaient craint de passer pour imitateurs, plus des trois quarts des ouvrages qui nous ont initiés aux idées de la belle antiquité auraient été remplacés par des tentatives barbares et grossières... Savez-vous, puisqu'il nous faut imiter, comment l'imitation nous profitera ? C'est en étudiant non-seulement les résultats, mais les moyens dans les maîtres ; c'est en repassant, s'il est possible, par la voie qu'ils ont suivie pour arriver à produire leurs chefs-d'œuvre ; c'est en nous persuadant que ces

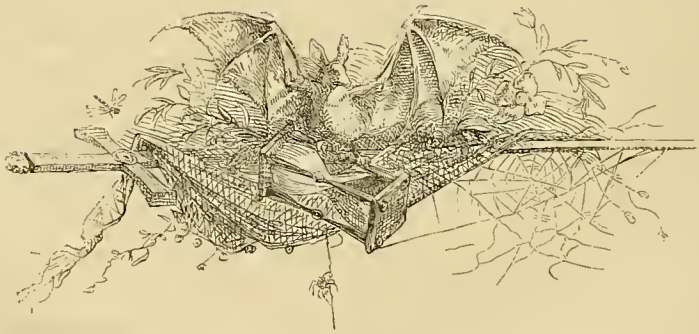
hommes qui nous paraissent immenses et presque fantastiques à distance, ont été en général des hommes simples, pourvus d'un sens juste, qui croyaient par-dessus tout en la nature et beaucoup moins en leurs propres forces ; des hommes laborieux surtout, et qui savaient attendre le succès, qui le cherchaient toujours par les voies les plus lentes et les plus pénibles. Il s'est trouvé dans tous les temps des gens pour piper la renommée, escamoter la gloire, pour jeter de la poudre aux yeux de leurs contemporains : tous ces hommes aujourd'hui sans exception ne sont rien ; il nous faut des efforts d'intelligence et d'attention pour comprendre par quel côté ils pouvaient séduire ; tous ceux au contraire qui ont cherché de bonne foi la vérité, quelles que soient les positions dans lesquelles ils ont vécu, quelque part singulière que la destinée leur ait faite : ceux-là sont clairs à nos yeux, ils nous attirent, ils nous subjuguent, et si parfois nos sens se trouvent trop grossiers pour les comprendre, l'autorité de leur talent est comme un mystère qui commande notre foi. »

Nous avons cité les lignes qui précèdent, non-seulement à cause de la justesse des aperçus, mais aussi parce que cette page nous semble résumer les inclinations et les procédés littéraires de la critique de M. Lenormant en matière d'art. Une certaine familiarité dans la forme, quelquefois même une sorte de négligence volontaire, comme pour dissimuler sous les dehors de la causerie le fond sérieux d'un enseignement, la bonne grâce d'un homme du monde unie au goût délicat d'un *dilettante*, et, le cas échéant, à l'autorité d'un érudit; —tels sont les caractères particuliers de cette manière, les coutumes personnelles de cet esprit. Soit que M. Lenormant nous retrace, dans un travail étendu sur *François Gérard*, les phases successives qu'a traversées l'école française depuis la fin du siècle dernier ; soit que, avec le concours d'un de ses plus fidèles amis, M. Questel, il entreprenne, à propos de *Rabelais et de l'architecture de la renaissance*, la restitution pittoresque de l'*abbaye de Thélème ;* soit enfin que dans le champ de la théorie pure, il discute l'esthétique un peu étroite de l'auteur de l'*Art chrétien* ou les doctrines, un peu vastes à son avis, du savant auteur de l'*Union des arts et de l'Industrie*, toujours et partout, il semble craindre d'effaroucher la sympathie par une exposition dogmatique de ses principes ou de déconcerter l'attention par la monotonie de son langage. Et cependant cette plume, agile et ingénieuse avant tout, savait, quand il le fallait, accuser la sûreté de ses informations et insister sérieusement sur l'examen des questions sérieuses. Elle savait aussi, lorsqu'un talent ami venait à disparaître, exprimer en termes émus les regrets actuels et les souvenirs du passé. Les notices nécrologiques consacrées à Delaberge, à Orsel, aux frères Johannot, à Paul Delaroche, à d'autres encore, prouvent

assez que sur ce point, M. Lenormant avait le cœur aussi fidèle que la mémoire. C'est surtout en parlant de ceux qu'il avait aimés qu'il eût craint de se roidir dans son attitude de critique et de juge.

Un autre mérite de M. Lenormant est de n'avoir jamais consenti à se tenir à l'écart du mouvement quel qu'il fût, des progrès en tout sens, des erreurs même, qui se produisaient dans le monde de l'art contemporain. Toute tentative nouvelle, toute promesse de talent, tout témoignage de bon vouloir intéressait son intelligence et sollicitait son attention. Esprit alerte et curieux, même dans cette période de la vie où le besoin du repos et la satiété intellectuelle commencent pour la plupart des hommes, accessible aux idées neuves et aux expériences imprévues, même à l'âge où l'on se cantonne d'ordinaire dans les convictions formées de longue main, dans un système limité, sinon dans la routine, il a gardé jusqu'au bout la verdeur de la jeunesse, l'activité, le zèle qu'il déployait il y a trente ans. Jusqu'à la fin aussi, M. Lenormant n'a rencontré partout que des encouragements pour ses travaux, pour ses efforts de chaque jour; jusqu'à la fin, les succès qui avaient marqué ses débuts se sont renouvelés ou ont grandi. C'était justice d'ailleurs, et ce sera justice encore que de ne pas oublier de longtemps les services de plus d'un genre qu'a rendus M. Lenormant. Les suffrages de l'opinion, les hautes récompenses, les amitiés illustres n'ont pas manqué à sa vie : les longs souvenirs ne feront pas défaut à sa mémoire, ni les respects de tous à son tombeau.

HENRI DELABORDE.



MASQUES ET BOUFFONS

DE LA COMÉDIE ITALIENNE[1]

L'histoire avait autrefois des dédains, dont l'érudition l'a bien guérie de nos jours ; elle faisait la discrète et la réservée sur une foule de sujets qui en restant dans l'ombre, empêchaient que la lumière fût complète pour tout le reste. De nature essentiellement aristocratique, et de complexion un peu rebelle, elle dédaignait de toucher à tout ce qui était du peuple, et par conséquent du théâtre qui a toujours eu ses racines dans l'élément populaire. On eût dit qu'elle craignait de jeter sa lumière immortelle sur toutes ces choses, dont le souvenir, animé par elle, eût en se perpétuant éternisé les ridicules ou les fautes d'un monde auquel elle s'était asservie. L'heure de son émancipation est Dieu merci venue ; le jour s'est fait sur toute une partie du passé qu'elle semblait craindre d'éclairer ; et, ce qui suffirait à prouver combien l'on a tort de redouter la lumière, il se trouve qu'en bien des points, ce passé si longtemps ténébreux gagne beaucoup à n'être plus dans l'ombre.

Pour les arts, c'est incontestable, chaque chose qu'on découvre est un trésor de plus ; pour l'histoire il en est de même, car la vérité, rallumée par la main des chercheurs, est un des rayons de cette nouvelle

1. Sous ce titre, l'éditeur Bouju vient de publier un fort bel ouvrage en deux volumes grand in-8°, avec texte et gravures par Maurice Sand et une préface par George Sand.

lumière, devant laquelle perdent leurs droits ces médisances nées de la jalousie du moment, auxquelles le silence des autorités plus sérieuses et plus désintéressées laissait trop longtemps la parole. Enfin, pour la littérature, dont le théâtre est la partie la plus vivante, la plus active, il en est de même encore. Plus on pénètre dans son passé, dont l'histoire n'avait jusqu'à présent été qu'une récréation d'esprit, moins fournie de vérités qu'enjolivée de mensonges, et plus on s'émerveille de voir ce qui s'y trouve. Plus on s'avance à travers ces hypogées littéraires, semblables pour l'étendue à ces vastes mines de houille où dorment enfouies tant de forêts géantes, et plus, en admirant les antiques floraisons de l'esprit, on s'étonne des rares et maigres fruits qu'il donne de nos jours. En présence des inventions de l'ancien théâtre, par exemple, on cherche ce que le moderne a inventé, et qui plus est, quand on a dressé le compte de ses inventions, on se demande pourquoi il en a pris la peine.

Le magnifique ouvrage de M. Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, un des livres qui, avec l'*Histoire des peintres*, comptera certainement parmi les plus beaux de ce temps-ci, sera d'un grand secours pour ceux qui tiendront à s'édifier sur ce que je dis ici des riches moissons d'autrefois, et de la disette d'aujourd'hui, dans le domaine des créations du théâtre. Après avoir eu leur succès, comme livre de luxe, où les yeux trouvent à se satisfaire sur des types dessinés avec une grâce ou un esprit charmant, et toujours avec une merveilleuse hardiesse de vérité, ces deux volumes resteront comme documents sérieux. Bien différents de tant d'autres, qui visent à la même apparence, et dans lesquels tout est pacotille, le dessin et l'esprit, ils seront lus, après avoir été regardés. De la table du salon, ou pêle-mêle avec les albums ils auront été feuilletés par le doigt distrait des femmes du monde, qui dans leur vie affairée de petits riens, n'ont que le temps de s'instruire par les yeux, ils passeront dans la bibliothèque des gens qui savent encore apprendre. Il ne faut faire que de tels ouvrages aujourd'hui, livres à deux fins pour ainsi dire, où ce qui plaît sert d'enseigne à ce qui est sérieux, où l'œil attiré par l'image, pourra se permettre par mégarde quelques échappées jusqu'au texte. Quand il ne lirait que deux lignes pour trouver le sens de la gravure, ce serait toujours autant de pris et d'appris, et le pauvre écrivain qui voit aller toujours grandissante l'horreur de la lettre moulée, devrait en rendre grâce au ciel. Puisque l'image prend cette importance, et du rôle d'esclave passe à celui de souveraine, il faut au moins la rendre digne de sa missi nouvelle; puisque c'est à elle que les yeux s'adressent pour instruire l'esprit, il faut au moins qu'elle enseigne quelque chose. Il est donc aujourd'hui de toute nécessité que les illustrations soient faites avec le soin le plus

POLICHINELLE

(1820)

sérieux ; il ne faut rien négliger pour que le dessin y arrive à cette exactitude rigoureuse que la photographie lui a du moins enseignée, si elle ne lui a pas appris autre chose. M. Maurice Sand s'est fait cette loi pour son livre ; avec le crayon de Gavarni, il est exact comme un daguerréotype. D'autres se fussent contentés d'exhumer; lui, il fait revivre; il rend l'âme, le mouvement, le geste aux types ressuscités. Son livre n'est pas un herbier ou une vitrine d'entomologiste : les vives fleurs de l'ancien théâtre y retrouvent leurs parfums, ses papillons y reprennent leurs ailes.

A gravure exacte il faut un texte de même ; M. Maurice Sand n'y a pas manqué. Seulement, trop artiste encore pour vouloir être assez érudit, il s'est dispensé d'une formalité d'exactitude, dont je regrette fort l'absence dans son ouvrage. Il a beaucoup cité, et cela, je m'empresse de le dire, sans jamais oublier de mettre les guillemets, comme tant de plagiaires de ma connaissance, mais il a négligé d'indiquer, avec la minutie qu'on aime à présent, la source des citations. C'est un motif de regret, pour tous ceux qui, lisant un livre, veulent pouvoir aller au delà, et qui trouveraient dans les titres des ouvrages invoqués des jalons pour ces petites excursions en avant. Vous me direz que ces citations alourdissent les pages ; soit, mais elles donnent du poids au livre, et empêchent qu'un souffle ne l'enlève. C'est un sujet léger ; qu'importe encore ! En est-il d'ailleurs pour l'érudition ? C'est même, quand il s'agit de ceux-là qui ont été moins souvent traités, qu'elle doit apporter le plus de preuves, le plus de richesse. Rivarol, en un temps où cette partie de la science historique n'était pas encore formée, disait que ces notes mises dans les livres d'érudition à sujets futiles lui faisaient penser aux morceaux de plomb que les douaniers mettent aux étoffes de gaze, quand elles passent la frontière. Le mot est joli, et je l'accepte, même comme vérité. Pour passer la frontière, qui sépare le frivole du sérieux, il faut qu'un livre soit scellé de ces morceaux de plomb-là. Rivarol, qui avait des visées de science littéraire, comme le prouve son discours de l'*Universalité de la langue française*, n'eût pas toutefois de notre temps, maintenu sa métaphore; il en avait de rechange : voyant ce qu'on a fait de nos jours, avec le déploiement des preuves rigoureusement exactes, avec l'étalage intelligent des notes, il eût peut-être dit, comme nous, qu'elles sont la broderie de la robe de l'érudition. Or, c'est cette robe qu'il faut endosser, sans chercher à la raccourcir, quand on est un esprit sérieux et curieux comme l'auteur des *Masques et Bouffons*.

Madame George Sand, dans sa trop courte préface à ce livre, reconnaît, avec la sûreté de coup d'œil qui lui est ordinaire, les services que la science des recherches a rendus en ce temps, dont c'est une des conquêtes : « La compilation est une œuvre toute moderne, dit-elle, et le

fond même de la critique. » C'est fort bien et fort juste, hors un point, le mot *compilation*. Ici, le *distinguo* des pédants est tout à fait nécessaire. Compilation! Oh! par grâce, plus de pareils mots, qui sont l'arme brutale des envieux et des impuissants, s'imaginant, pour se venger de leur paresse, qu'il leur suffirait, pour en faire autant que les historiens, d'enfiler des notes en chapelet, comme certain pédant du *Gil-Blas*; compilation! Mais c'est un pavé qu'un mot pareil, depuis que Voltaire s'en est servi pour assommer ce pauvre Trublet qui valait mieux pourtant qu'un compilateur; compilation! vite, rayez ce mot de votre vocabulaire. Laissez-le pour l'*Arlequiniana* de l'abbé Bordelon, mais ne l'employez pas dans la préface d'un livre tel que celui-ci, entre lequel et celui que je viens de citer il y a tout autant de distance qu'entre la lourde pédanterie d'autrefois et l'érudition nouvelle. Je n'en veux pas cependant à madame George Sand : elle n'a pas prétendu faire du dédain pour le genre, elle ne voulait que faire de la modestie pour l'ouvrage de son fils, qui n'en a pas besoin.

C'est encore une fois un très-curieux livre, et qui manquait. L'un des points que j'y ai surtout remarqués, vu la nature de mes études, c'est celui sur lequel j'insistais tout à l'heure; c'est cette pérennité, cette immortalité des types perpétués à travers les nations et les âges, portant avec eux la gaieté, mais la laissant hélas! mourir sur le chemin, quand il leur a fallu disparaître. Une autre viendra, mais quand viendra-t-elle? Et à tout prendre, comme, aux présages de sa venue, que je crois déjà saisir, il me semble qu'elle ne sera guère semblable à la première, celle que nous aimions tant; laissez-moi regretter celle-ci.

Elle datait de l'antiquité, ce qui est déjà une sauvegarde de vérité et de sagesse, même dans les choses les plus folles. Étudions la chronologie de ces personnages comiques, dont nous avons vu le dernier sourire, ou la grimace suprême, et nous serons tout étonnés de voir que ces types, qui nous semblaient si jeunes de gaieté, se perdent dans les ombres d'un passé insaisissable. Ils sont partis, vieux comme le monde, mais en pleine jeunesse encore; et ce départ de tels hôtes, qui sous des noms à peine changés, sous des habits restés presque les mêmes, n'avaient jamais déserté, n'est pas, selon nous, un des moindres signes de la rénovation générale que doit subir le monde. Ne s'en sont-ils pas allés les uns après les autres, comme ces oiseaux qui laissent passer de faibles orages, mais qui s'enfuient à l'approche de plus terribles tempêtes? Quoi qu'il en soit, il est assez étrange que des types légués par les Osques aux Romains, par les Romains à l'Italie, par l'Italie à la France et au monde entier, disparaissent peu à peu, sans qu'il soit possible de dire s'il en pourra survivre

un seul, dans un demi-siècle, et si ce livre de M. Maurice Sand, leur première histoire, n'est pas surtout leur épitaphe.

Le *Bouffon*, chef du genre dont les autres ne sont que les espèces, arrive directement des *Triclinia* de Rome, c'est le parasite des repas de patriciens, ce gourmand aux joues gonflées, *buffo*, disent les Italiens, qui mange et s'indigère, sans souci des huées qui saluent sa gourmandise, et sans même s'émouvoir des soufflets qui pleuvent sur sa face, *mamercorum alapas*, comme dit Juvénal [1].

Polichinelle est encore un gourmand antique, c'est le *maccus* au nez recourbé, qui accroche la proie ; à la bouche énorme qui la dévore, et à la panse volumineuse qui l'engloutit. On l'appelait quelquefois *manducus* (le mangeur) tant il dévorait. Le livre de Ficoroni [2] donne entre autres figures, un masque du *maccus* tenu par une femme, qui reproduit trait pour trait la face sensuelle et paillarde de Polichinelle.

Cassandre est le *pappus* des atellanes, c'est-à-dire le *vieux papa* [3], le père radoteur. Les Osques, chez qui, suivant Festus, le mot *cascus* voulait dire ancien, l'avaient légué aux tréteaux de Rome, et son nom primitif n'avait pas eu à se modifier beaucoup pour rester ce qu'il est encore. En Gaule, où ce type passa de bonne heure, il n'eut pas à se débaptiser. Il y trouva pour étiquette le mot *casnar* qui, en langue celtique voulait dire vieux [4], et qui, mieux encore que *cascus*, se rapproche du mot *cassandre*. La folle progéniture de ce podagre prit son nom sinon ses instincts, et l'on voyait à la fin du XVIe siècle errer dans les rues de Paris, des diseuses de bonne aventure, filles plus ou moins adultérines du vénérable Cascus, qui, comme signe de cette descendance, se faisaient appeler *cascarettes* et *cascarinettes* [5].

Les rôles joués par Cassandre ne sont pas moins anciens que lui. Ne font-ils pas partie de cette éternelle comédie des vieux tuteurs et des vieux maris trompés, dont la représentation dure encore, et qu'un passage des Pères de l'Église, indiqué par M. Maurice Sand [6], nous donnait, comme le fonds commun et rebattu du théâtre de leur temps, comédie qui, plusieurs siècles auparavant, défrayait déjà le répertoire des scènes grecques. « Une jeune femme, disait un personnage du *Néoptolème* de Théophile [7] est inutile

1. Sat. VIII, v. 192.
2. *De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum*, p. 26, pl. 18.
3. *Masques et Bouffons*, t. II, p. 2, 43.
4. Quintilien, lib. II, ch. 6. — *Hist. litt. de France*, t. I, p. 53.
5. *Journal de l'Estoille*, édit. Michaud, t. II, p. 410.
6. T. I, p. 31.
7. Dans Athénée, liv. III.

à un homme vieux. Comme une barque, elle n'obéit pas seulement à son gouvernail, rompant ses cordages, pendant la nuit, elle s'en va dans un autre port. » Voilà l'époux hors d'âge, le *Cassandre* marié, traité comme il faut. Le voulez-vous, dans l'exercice d'une autre de ses fonctions aux prises avec un autre martyre, c'est-à-dire non plus époux, mais oncle, non plus trompé par sa femme, mais ruiné par un coquin de neveu, écoutez ce dialogue de la comédie du *Morose*, par Mnésimaque[1]. L'oncle athénien sait déjà qu'il est de sa destinée d'être rongé jusqu'aux os, et la seule grâce qu'il demande à son neveu, c'est de s'y prendre avec certains ménagements, de mettre des formes dans sa façon de le gruger, de le ruiner enfin sans en avoir l'air :

« — Je t'en prie, lui dit-il, dans une scène que Rolland de Villarceaux avait indiquée, avant nous, dans son remarquable travail sur le *Barbon* du théâtre antique[2] ; je t'en prie, ne me commande pas trop de choses, de choses trop difficiles ou trop coûteuses. Ne sois pas trop exigeant envers ton oncle.

« — A quoi dois-je borner mes exigences ?

« — A quoi ? diminue au moins les termes de ta demande ; trompe-moi : si tu me demandes un poisson, dis que tu veux un petit poisson ; si c'est un plat, dis un petit plat ; et alors je m'exécuterai avec moins de désespoir. »

Un type que nous connaissions à peine avant le livre de M. Maurice Sand, *Giangurcolo*[3] ou *Giangurgolo*, comme disent les Catanais, n'est pas moins ancien que ceux qui précèdent et que ceux qui vont suivre. Il date d'un mime antique, dont la figurine nous a été transmise dans le *Recueil* de Ficoroni[4] : « C'est, dit M. Sand, un composé de Gargantua, de Matamore et de Pierrot. Il est, par-dessus le marché, bête et vaniteux, et se dit gentilhomme sicilien, « la terre, dit-il, tremble quand je marche, et je marche « toujours. » Un personnage de notre ancien théâtre, lui prit une partie de son nom, sinon ses mœurs ; c'est Gaultier-Garguille, son contemporain. *Garguille* en français signifie *grand'gueule*[5], comme *Giangurgolo* en italien. J'ai dit que le français avait été en cela, le plagiaire de l'italien, et je ne sais trop si j'ai eu raison. M. Sand donne au Giangurgolo la date de

1. Dans Athénée, liv. VIII.
2. *Revue nouvelle* (15 oct. 1845), p. 112.
3. T. I, p. 201.
4. Pl. 71, fig. 2.
5. *Chansons de Gaultier Guargnille*, édit. Elzévirienne, introduction, *la Chanson et la Farce au théâtre, avant* 1660, p. LXXXI.

1625 ; or, bien auparavant, le type des *garguille*, des *garguillo*, comme disent les Bourguignons, était célèbre chez nous [1].

Le *matassin*, qui ne s'est naturalisé chez nous que du temps de Molière, est aussi d'origine antique [2]. Il est né en pays grec, puis il passa sur terre latine où, sauf la rapide excursion dont je viens de parler, il resta, tou-

jours dansant et ferraillant, jusqu'à l'heure où son épée lui tomba des mains. Arlequin la ramassa, et, la trouvant trop lourde, en fit un sabre de bois [3]. La batte légère du souple farceur serait ainsi tout ce qui nous resterait de la danse armée des anciens. Le matassin n'était pas en effet autre chose qu'un danseur de *pyrrhique* : « Oultre cela, dit en son *Francion* [4] Sorel, qui suit l'opinion commune, l'on voyait qu'ils se battaient de la même

1. *Chansons de Gaultier Guarguille*, édit. Elzévirienne, etc., p. LXXXI.
2. Ficoroni, pl. 9, fig. 1.
3. Castil-Blaze, *Molière musicien*, t. I, p. 453.
4. 1663, in-12, p. 367.

façon que s'ils eussent dansé le ballet des matassins, où l'on fait cliqueter les épées, les unes contre les autres, ce qui est un abrégé de la danse armée des anciens. »

Le *Pantalon* est trop de la même famille que tous ces types, pour ne pas être du même temps. Ficoroni retrouve sa figure dans une autre statuette antique[1] et il n'eût pas eu beaucoup à chercher pour découvrir aussi son caractère dans le théâtre romain. Qu'est-ce que l'Euclion de l'*Aululaire*, si ce n'est comme l'a fort bien remarqué M. Maurice Sand[2], un *Pantalon* anticipé, sachant, comme ce négociant de Venise à qui le commerce a appris l'usure, à qui la soif de tout gagner a donné l'ardeur de tout garder, sachant, dis-je, tondre sur un œuf, rogner sur un liard, économiser sur l'avarice même ?

« La pierre ponce, dit Strobile, qui souffre assez des villenies de ce ladre antique, pour le bien connaître, n'est pas plus sèche que ce vieillard. Il est si avare que lorsqu'il se va coucher, il prend la peine de lier la gueule du soufflet pour l'empêcher de perdre son vent pendant la nuit. Quand il se lave, il pleure l'eau qu'il est obligé de répandre. Il y a quelque temps, le barbier lui coupa les ongles : il ramassa soigneusement les rognures, et pour ne rien laisser perdre, les emporta précieusement. »

Voilà Euclion, et voilà aussi Pantalon, c'est-à-dire la double farce de l'avarice. Molière, avec Harpagon, en a fait la comédie ! et Balzac, avec Grandet, en a fait le drame. Autre temps, autre théâtre : L'antiquité ayant mis la raison dans la vie, pouvait se permettre le rire sur la scène ; du temps de Molière, la sagesse, qui commençait à se chercher, n'avait déjà plus guère pour se retrouver que le théâtre, où l'égayait un dernier rayon d'esprit; de nos jours, raison, esprit, gaieté, tout est parti ; aussi la vie est triste, et le théâtre pleure. Comme l'enfant qui ayant tout brisé ne sait plus à quoi se prendre, il s'en est pris aux larmes.

L'origine du Pantalon vénitien sur laquelle on a tant écrit, n'est pas à demander ; on la connaît quand on sait que le patron de la ville où pullulait et florissait ce monde de marchands, était saint Pantaléon. On avait appelé *Pantalon* chacun de ceux qui trafiquaient sous l'invocation de ce saint du négoce, comme on appelait *feste-Mathieu*, ou par altération *fesse-Mathieu*, quiconque dans les autres pays, suivant la tradition du patron de la banque, se faisait un trafic de l'argent et une religion de l'usure.

L'habillement du vieux type n'est pas difficile à expliquer non plus, quand on sait d'où il vient et où il a vécu. « Il a, dit Goldoni dans ses

1. *De Larvis scenicis*, p. 35, pl. 8, fig. 3.
2. T. II, p. 13.

Mémoires[1], toujours conservé l'ancien costume vénitien ; la robe noire et le bonnet de laine sont encore en usage à Venise, et le gilet rouge et la culotte coupée en caleçon, et les bas rouges, et les pantoufles représentent au naturel l'habillement des premiers habitants des *lagunes* adriatiques ; et la barbe, qui faisait la parure des hommes dans ces siècles reculés, a été chargée et ridiculisée dans les derniers temps. »

Lorsque *Pantalon* parut sur la scène italienne de Paris, il amusa beaucoup, non-seulement par le comique de son caractère, mais par l'étrangeté de son haut-de-chausse, dont la longueur et l'ampleur bravaient si impertinemment la mode des hauts-de-chausses étroits et serrés au genou. Quelques gens, assez bizarres pour aimer ce qui est commode, l'adoptèrent au risque d'être moqués, ce qui ne manqua pas. Furetière, dans sa satire *le Jeu de boule des Procureurs*[2], parlant de diverses façons de haut-de-chausse, n'oublie pas celle-là :

Tel a le chapeau plat, tel autre l'a trop haut ;
Tel a talon de bois, tel autre de Pitaut ;
Tel haut-de-chausse bouffe et tel serre la cuisse ;
L'un tient du Pantalon, et l'autre tient du Suisse, etc.

En 1712, ce que ces bizarres du temps de Furetière faisaient par exception, était devenu tout à fait à la mode, ce qui n'empêchait pas, loin de là, les satiriques d'en médire. Un d'eux, pour répondre par une critique des modes masculines, aux critiques contre les modes des femmes, écrivit alors :

Par vos culottes gigantesques
Vous vous montrez en *pantalon,*
Plus risibles que des grotesques[3].

Peu à peu, quoi que fissent ces médisants pour le raccourcir avec les ciseaux de leurs satires, le haut-de-chausse à la *Pantalon* alla toujours gagnant en longueur et en largeur ; il passa le genou, toucha la cheville, la dépassa elle-même et devint enfin notre *pantalon* d'aujourd'hui.

Si Pantalon vient de Venise, Arlequin vient de Bergame, ainsi que *Mezzetin*, *Gradelin*, *Tracagnin* et tous les balourds de son espèce ; balourd vous surprend sans doute à propos du leste, vif et spirituel Arlequin ; c'est pourtant la seule épithète qui lui convienne, lorsqu'on l'étudie sous

1. T. II, p. 194.
2. A la suite du *Roman bourgeois,* Nancy, 1714, in-8, p. 320.
3. *Réponse à la critique des femmes sur leurs manteaux volants.*

sa forme primitive, lorsqu'on le va prendre sous cette feuille du chou natal qu'il croyait lui avoir servi de berceau. Il fut bel et bien niais de naissance, et il ne fallut pas moins pour le déniaiser que tout l'esprit de Dominique[1]. Il venait de Bergame, c'est tout dire, car Bergame fut longtemps pour les Italiens ce que sont pour nous, sans le mériter davantage, Carpentras ou Quimper-Corentin. Goldoni le dit nettement dans ses *Mémoires*[2], et nous explique du même coup comment le costume d'Arlequin, si pimpant aujourd'hui avec son bariolage pailleté, est un souvenir du passé misérable et mendiant du pauvre niais bergamasque.

« Ce sont, dit-il des arlequins et de leurs pareils, ce sont toujours les mêmes balourds et les mêmes Bergamasques; leur habillement représente celui d'un pauvre diable qui ramasse les pièces qu'il trouve de différentes époques et de différentes couleurs, pour raccommoder son habit; son chapeau répond à sa mendicité, et la queue de lièvre qui en fait l'ornement est encore aujourd'hui la parure ordinaire des paysans de Bergame. »

Après s'être moqué de leurs paysans, les Italiens nous prirent les nôtres, pour ne pas s'en moquer moins. Quand la verve de Biancolelli eut, comme je l'ai dit, dégourdi le Bergamasque, leur comédie, qui ne peut se passer d'un balourd, prit au *Festin de Pierre* de Molière son paysan du second acte, et ce charmant Pierrot devint le sien. Mais j'ai dit tout cela déjà dans un article[3] que M. Maurice Sand a bien voulu citer presque tout entier[4], ce qui me dispensera d'en dire plus long.

Ne nous plaignons pas toutefois de ce que ces étrangers aient pris chez nos paysans le second type de leurs niais. Nous les avions en cela bien devancés. *Jean Doucet*, ce Jocrisse du temps de Louis XIII, dont on s'amusa tant à la ville, à la cour, au théâtre où il devint un type, était un paysan de Ruel, qu'on fit passer tout baptisé, de ses champs où il bayait aux corneilles, dans les salons et sur la scène où il fit pamer d'aise par ses ingénuités les badauds de toutes classes.

M. Maurice Sand, dans la collection si complète de ses bouffons n'a pas oublié Jean Doucet[5]; mais, comme on ne peut avoir tout lu et tout savoir, un passage des *Historiettes* de Tallemant[6] lui ayant échappé, il ne nous a pas dit d'où venait ce balourd et quelle fut sa fortune. Je vais sup-

1. *Revue française* 1er juin 1858, p. 247.
2. T. II, p. 194.
3. *Revue française* 1er juin 1858, p. 245-248.
4. T. II, p.
5. T. I, p. 53, t. II, p. 153.
6. 2e édit., t. X, p. 166-167.

pléer à cette légère omission, et montrer, grâce à Tallemant, que Jean Doucet et sa niaiserie ne furent pas une invention mais une réalité :

« Le feu roi, dit Tallemant, trouva un paysan naïf dans je ne sais quel village du côté de Saint-Germain ; il s'en voulut divertir et le fit approcher : « Eh bien ! monsieur, lui dit cet homme, les blés sont-ils aussi « beaux vers chez vous, qu'ils sont vers chez nous ? » Ce paysan se nommait Jean Doucet.

« Le roi le prit en affection, et le mena à Saint-Germain. Là il se mit à jouer à la pierrette avec lui, et lui gagna dix sols, ce dont l'autre pensa enrager. Le roi en était si aise, qu'il porta ces dix sols à Ruel pour les montrer au Cardinal.

« Un jour, le roi lui donna vingt écus d'or ; il les prit, et frappant sur son gousset, il disoit : « *I vous revanront, Sire, i vous revanront ;* « *vous mettez tant de ces tailles, de ces diéblerics sur les pauvres gens !* » On lui fit faire une *Innocente*[1] d'écarlate avec de l'or, et on le renvoya à son village, d'où il venoit voir le roi deux fois la semaine. Une fois, il vint sans *innocente*, et dit pour raison qu'il étoit fête, et que quand il alloit à la messe, on ne faisoit que regarder son clinquant et on ne prioit point Dieu.

« La famille de cet homme eut quelque petite gratification du roi ; je pense qu'il mourut en même temps que son maître. Ses neveux, qu'on appela les *Jean Doucet*, ont voulu prendre sa place, mais ce sont de méchants bouffons. »

Étrange et misérable chose que ces gens qui, parce qu'un vice d'intelligence, une débilité de cerveau dont l'oisiveté d'un roi s'est amusée, ont fait la fortune de leur parent, prétendent tirer profit de ce qu'ils sont de la même famille, et veulent faire dynastie d'imbécillité ! Heureusement que, comme le dit Tallemant, on ne les crut pas, lorsqu'ils vinrent répéter : « Riez donc, et payez bien, nous sommes aussi bêtes que notre oncle ! »

Les Romains étaient trop oisifs pour ne pas s'amuser de ces sortes de spectacles de la bêtise humaine ; trop blasés aussi et trop égoïstes pour ne pas chercher dans la contemplation d'une misère arrangée pour être ridicule, une sorte de plaisir que leur refusait la satiété des richesses. Les haillons faisaient bien, comme contraste, auprès de leur pourpre. On avait donc aussi affublé de haillons l'Arlequin antique ; car Arlequin, avant de venir de Bergame, est venu de Rome, tout entier, sauf le nom.

1. « Une Innocente était une espèce de robe de chambre à usage de femme. » Voyez le *Dictionnaire de Trévoux*.

Si vous doutiez de cette origine, Maurice Sand vous l'enverrait chercher plus loin, à Sicyone, peut-être même en Égypte. Le fait est que pour le costume, Arlequin a quelque chose de celui des mimes qui figuraient aux Phallophories sicyoniennes, et qu'il est, plus certainement encore, un descendant direct des *Planipèdes* et des *Panniculi* des Atellanes.

M. Victor Leclerc, dans le *Journal des Débats* du 20 juin 1831, l'avait remarqué avant nous, avant M. Sand, avant M. Charles Magnin, avant F. Génin aussi, qui s'est occupé, avec sa curiosité d'esprit ordinaire, de quelques points de cette archéologie du théâtre.

Pour le doyen de la Faculté des lettres, l'Arlequin antique n'est autre :

« Qu'un certain Panniculus, la tête noire et rasée comme les esclaves d'Afrique et d'Orient ; l'habit formé de pièces de diverses couleurs, comme les pauvres gens, au temps de la République ; la chaussure plate (*planipes*) ; toujours battu et cachant de la malice et de l'esprit sous sa fausse stupidité. »

Voilà bien, si je ne me trompe, le vrai, le premier Arlequin. Resterait à dire d'où vient son nom, comment il le prit aux légendes du moyen âge, et comment surtout le fameux roi des Aulnes *Erlen Kœnig* est peut-être de ses ancêtres.

C'est ce que nous ferons peut-être quelque jour.

ÉDOUARD FOURNIER.

LE « LIBRO DEI DISEGNI » DU VASARI

Giorgio Vasari, tout en faisant son triple métier de peintre, d'architecte et d'historien, était aussi un grand curieux des choses de son art. Dans ses deux habitations de Florence et d'Arezzo, il avait réuni tout ce que ses nombreux voyages dans la Péninsule l'avaient mis à même de recueillir et les nombreux « souvenirs » que lui avaient laissés une foule d'artistes éminents, ses contemporains. Le Bocchi, dans son livre *delle Bellezze della città di Firenze*, parle en ces termes de la maison de Vasari : « Elle contient encore beaucoup de peintures ; dans une salle il y a, de la main de Georges, toute l'histoire d'Apelles en quatre compartiments ; dans les encadrements sont les portraits de tous les peintres ses contemporains ; puis, dans d'autres pièces, on voit aussi de lui une Vierge, une Rachel donnant à boire à Jacob, le meurtre d'Abel, le sacrifice d'Abraham et une Cène. Il y a enfin une Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et des anges, par Ridolfo del Ghirlandajo ; une Nativité, petite toile merveilleuse de Paul Véronèse ; une Vierge avec l'enfant Jésus, par le Parmesan ; la Mort de saint François, en figures de petite dimension, par le Frate ; une Crucifixion de Sradano ; un Soldat « *bizzarrissimo* » d'Albert Dürer ; une Nativité de Sandro Botticelli ; une figure de la Nuit, peinte sur ardoise, œuvre merveilleuse de Léonard de Vinci ; une Assomption, une Daphné, un Adonis et une Armide, par le Viterbese, ainsi qu'une Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean. » Bocchi ne dit mot des antiquités, des sculptures modernes, des médailles, des dessins et autres curiosités. La maison de Vasari n'existe plus, et l'on ne sait comment ont été dispersées toutes les richesses qu'elle contenait ! Son habitation d'Arezzo a eu sans doute le même sort, et l'on ne voit plus dans le *camino* qui y conduisait cette tête de marbre du célèbre Tommaso Porta, l'imitateur des sculptures antiques. Le *Libro*, ou recueil de dessins, était contenu dans cinq volumes portant deux pieds de haut sur dix-huit pouces de large ; les dessins étaient collés au recto et au verso des feuillets ; ils étaient entourés d'encadrements exécutés en général au bistre par les élèves de l'illustre biographe ou par

lui-même; le nom de l'auteur du dessin était écrit dans le bas, sur un cartouche, et son portrait figurait quelquefois dans la partie supérieure. On rencontre encore, à de rares intervalles, dans les ventes ou chez les marchands, de ces précieux feuillets. Le musée du Louvre en renferme un grand nombre, et il s'en trouve quelques-uns dans les collections publiques ou privées de l'Europe et surtout de l'Italie. Baldinucci, dans la *Vie du Passignano*, dit que plusieurs marchands eurent, pour quelques milliers d'écus, les volumes de Vasari dont le chevalier Gaddi était devenu alors le propriétaire; c'est sans doute peu de temps après qu'ils furent apportés en France, où le Vandale qui les avait, cassa les reliures pour tirer un meilleur parti de ce qui n'était pour lui que de la marchandise. Mgr Dacquin, évêque de Séez, avait eu quelques débris de ce recueil précieux, ainsi que Jabach, le roi de France et Crozat. Le cardinal Léopold de Toscane se procura plus tard ceux qui sont maintenant aux Offices à Florence, et il n'y en a pas peu; enfin Mariette fut assez heureux pour en retrouver un volume entier.

Dans ses biographies, Vasari cite souvent les dessins qu'il possède. Nous avons eu l'idée et la patience, ou pour mieux dire le plaisir, de relever tous les passages où il en parle, et nous donnons ici, d'après ses indications, le catalogue complet des dessins qu'il a mentionnés. Mais ce n'est pas le catalogue complet de ceux qu'il posséda, car non-seulement Vasari ne décrit pas toujours ses richesses, mais souvent il les passe sous silence; on retrouve en effet des dessins avec sa monture, dont il n'a pas parlé en écrivant la vie de leurs auteurs.

Nous avons suivi l'ordre chronologique adopté par Giorgio, et nous commencerons comme lui par :

Cimabue. Quelques croquis faits à la miniature, *in modo di minio*.

Ce sont les mêmes qui ornent aujourd'hui la collection de Florence; c'est du moins ce que pensent les savants annotateurs de la belle édition de la *Vie des Peintres*, publiée par Félice Lemonnier.

Gaddo Gaddi. Un feuillet de la même exécution que celui de Cimabué.

Giotto. Quelques dessins merveilleux, retrouvés à grand' peine et achetés à grands frais, dessins exécutés à l'aquarelle sur parchemin ou à la plume, en clair-obscur, rehaussés de blanc.

Oderigi d'Agobbio. Quelques fragments de ce célèbre miniaturiste.

Franco Bolognese. Quelques dessins à l'huile et à la miniature, parmi lesquels un aigle très-bien exécuté et un lion qui brise un arbre.

Le Dante a célébré ces deux artistes dans le onzième chant de son Purgatoire :

DIVERS DESSINS DE JULES ROMAIN MONTÉS SUR UNE MÊME FEUILLE

Fac-simile d'une des montures du *Libro dei Disegni* du Vasari.

O dissi lui, non sé tu Oderisi
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi ?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese :
L'onor è tutto or suo, e mio in parte.

Stefano Fiorentino. Le dessin de la Transfiguration qu'il peignit dans le cloître du Saint-Esprit (à Rome).

Pietro Laurati (l'habile maître siennois à qui l'on doit cette belle peinture à fresque des *Anachorètes*, qui orne encore aujourd'hui le Campo Santo de Pise). Un cordonnier occupé à coudre un soulier.

Andrea Pisano. Quelques dessins, parmi lesquels une suite entière représentant tous les sujets de l'Apocalypse.

Buonamico di Cristofano, *detto Buffalmaco*. Le Massacre des Innocents : c'était le seul témoignage qui se fût conservé de la peinture exécutée par Buonamico dans le monastère delle Donne de Faenza, qui était déjà détruit du temps de Vasari.

Ambrogio Lorenzetti. Quelques croquis assez bons.

Simone Memmi. Vasari ne décrit pas les dessins de Simone; c'étaient des portraits, sans doute, car, au dire de son biographe, il aimait beaucoup à en faire.

Lippo Memmi. Un Ermite assis les jambes croisées, et lisant.

Taddeo Gaddi. Les dessins des peintures qu'il exécuta dans la chapelle de Saint-André à Santa Croce de Florence ; elles représentaient le Christ emmenant André et Pierre, et le crucifiement de cet apôtre. Ces peintures n'existent plus.

Andrea Orcagna et Tommaso, *detto Giottino*. Quelques dessins.

Giovanni dal Ponte. Un saint Georges à cheval, tuant le serpent, à l'aquarelle, et une étude de squelette.

Agnolo Gaddi. Quelques dessins.

Berna. Une feuille d'études d'animaux sauvages. Berna fut le premier à bien dessiner les animaux. Les lecteurs de la *Gazette* se rappellent certainement les gravures que notre recueil a publiées d'après les fresques du Berna, à San Gemiguano, dont notre correspondant florentin, M. Giudici, a si bien parlé.

Antonio Viniziano. Quelques dessins très-bien exécutés à la plume ou en clair-obscur; parmi ces derniers, une vue de l'Arc de San Spirito.

Jacopo di Casentino. Quelques dessins.

Spinello Aretino. Deux Évangélistes exécutés en clair-obscur et un Saint Louis, fort beaux.

Gherardo Starnina. Des croquis à la plume, sur parchemin.

Lippo Dalmasi. Quelques dessins.

Messer Galante da Bologna. Le portrait d'après nature d'un personnage vêtu d'un habit court, avec des manches à gigot.

Don Lorenzo, moine *degli Angeli di Firenze*. Les Vertus théologales, en clair-obscur, fort bien exécutées. Don Lorenzo, désigné plus habituellement sous le nom de *Lorenzo Monaco*, peut être considéré, avec Lorenzo de' Bici, comme l'un des derniers représentants de la manière *Giottesque*. A une époque où l'élégance du style et la recherche de la grâce commençaient à préoccuper l'école florentine, au détriment peut-être de qualités plus hautes, il continua pieusement les traditions sévères des *Trecentisti* et comme fra Angelico, dont il fut à la fois le rival et l'ami, il s'efforça de conserver à la peinture religieuse la signification idéale, le caractère presque immatériel que lui avaient imprimé d'abord les nobles fondateurs de l'école florentine.

Taddeo Bartoli. Un Christ et deux anges.

Jacopo della Quercia. Quelques dessins, que l'on croirait plutôt d'un miniaturiste que d'un sculpteur.

Niccolo di Piero. Un Évangéliste et trois études de têtes de chevaux.

Dello. Quelques dessins en clair-obscur.

Lucca della Robbia. Des dessins rehaussés de blanc parmi lesquels, de sa main, son portrait, où il s'est représenté se regardant dans un miroir.

Paolo di Dono, *detto Uccelli*. Un dessin représentant le combat d'un lion et d'un serpent, que regarde une paysanne conduisant un bœuf ; c'est le sujet d'une peinture que Paolo exécuta dans la *Casa Medici*, et qui est perdue. Une autre étude de paysanne effrayée, fuyant les mêmes animaux ; plus des croquis de figures, d'animaux rares et merveilleux ; enfin un « *mazzochio* exécuté au trait, si admirable qu'il a fallu toute la patience de Paolo pour le reproduire. » *Mazzochio* est le nom donné par Vasari aux cercles qui entouraient les armoiries des familles ; Paolo les faisait en perspective, opération difficile, surtout dans ce temps-là. On sait la manière tout originale que s'était créée Paolo Uccello et le style ferme, parfois jusqu'à la rigueur, précis jusqu'à la sécheresse, qu'il avait adopté pour l'exécution de ses peintures à fresque en *terra verde*. Le mérite qui distingue le *Portrait équestre d'un condottiere* dans le Dôme de Florence, et les peintures du cloître de Santa Maria Novella, pouvait, sans s'amoindrir, passer dans les dessins du maître. Les dessins de Paolo Uccello se

recommandent par une science profonde, par une finesse de sentiment admirable, et mériteraient en quelque façon de servir de préface à un recueil de croquis de Léonard.

Lorenzo Ghiberti. Un Évangéliste, et quelques autres admirables dessins en clair-obscur.

Carri Spinelli. Quelques croquis à la plume.

Filippo Brunelleschi. Les dessins du plan et de l'achèvement du Temple des Anges, à huit faces, avec d'autres études. Ce temple, qui n'a jamais été achevé, était élevé aux frais de la famille *degli Scolari*, et les dessins, qui en furent longtemps conservés au couvent des Anges, sont devenus la propriété du marquis Giuseppe Pucci.

Donatello. Des études de figures vêtues et nues, et de divers animaux qui frappent d'admiration (*fanno stupire!*) ceux qui les regardent.

Giuliano da Maiano. Divers croquis.

Leo Battista Alberti. Quelques feuillets : sur l'un, le pont Saint-Ange garni d'une sorte de toit.

Cette couverture avait été faite par les ordres du pape Nicolas V, et sur les dessins d'Alberti, pour protéger les passants contre la pluie, le soleil ou le vent. Tous nos lecteurs connaissent au moins de réputation les ouvrages d'architecture d'Alberti et son excellent petit traité *della Pittura;* mais ce que l'on ne connaît pas assez, ce sont les églises et les palais élevés par ce grand architecte à Rimini et à Florence. C'est, dans la première de ces deux villes, l'église de San Francisco, dans la seconde, une partie de la façade de Santa Maria Novella et le palais Ruccellaï. Leo Battista occupe parmi les architectes florentins du xve siècle, un rang analogue à celui que le grand Donatello occupe parmi les sculpteurs. Même vigueur d'imagination et tout ensemble même délicatesse dans le goût, même finesse exquise. Ajoutons que Leo Battista Alberti fut aussi peintre et sculpteur excellent, et que, comme tant d'autres de ses compatriotes, il parcourut d'un bout à l'autre le domaine tout entier de l'art.

Lazzaro Vasari. Quelques dessins.

Alesso Baldovinetti. Un Mulet d'après nature, d'une grande finesse d'exécution.

Fra Filippo Lippi. Le dessin du tableau qu'il fit pour la sacristie de Santo Spirito de Florence ; celui de la Naissance du Christ qu'il peignit pour le maître-autel de la chapelle, dans le monastère de Sainte-Marguerite de Prato ; enfin divers autres croquis. C'est en peignant le maître-autel de ce monastère, que Filippo Lippi devint amoureux de la religieuse qu'on lui avait permis de prendre pour modèle, et qu'il enleva. Les deux

tableaux de Santo Spirito et de Sainte-Marguerite ont été apportés en France sous l'empire et sont maintenant au Louvre.

Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello Veronese. Quelques dessins.

Benozzo Gozzoli. Toutes les études qu'il avait faites pour les fresques représentant l'histoire de saint Augustin, peintes par lui dans l'église de Saint-Augustin à San Gemignano. La *Gazette* du 1er mai dernier a donné la plus intéressante des fresques de Benozzo Gozzoli, en même temps que celles du Berna. Plus, beaucoup d'études pour les nombreux sujets de l'Ancien Testament qu'il peignit dans le Campo Santo de Pise.

Antonio Rossellino. Le dessin du Saint Sébastien qu'il exécuta en marbre pour l'église collégiale d'Empoli, et qui s'y conserve encore; tous les croquis d'architecture et de figures pour la chapelle de *San Miniato in Monte*, et le portrait de l'artiste par lui-même.

Desiderio da Settignano (l'un des sculpteurs de l'École florentine qui ont le plus dignement continué les traditions de Donatello, ainsi que le prouve l'admirable tombeau élevé dans l'église de Santa-Croce, à Florence). Des études à la plume.

Mino da Fiesole. Quelques dessins à la mine d'argent, et son portrait par un artiste anonyme.

Cosimo Rosselli. Le dessin de la Prédication du Christ qu'il peignit de concert avec Pier di Cosimo, dans la chapelle Sixtine à Rome, et plusieurs autres exécutés en clair-obscur.

Agnolo di Donino. Le portrait de Cosimo Rosselli. Plus, le portrait de Benedetto de Rovezzano lorsqu'il était jeune.

Il Cecca. Quelques feuillets où sont représentés des troupes d'hommes d'armes à pied et à cheval, des valets, etc.

Dom Bartolommeo, abbé de San Clemente et Gherardo. Quelques dessins de ces deux maîtres.

Domenico del Ghirlandajo. Études pour la Sibylle Tiburtine de la chapelle Saint-François dans l'église de la Trinité, faites au clair obscur, ainsi que la vue en perspective du Pont de Santa Trinita, à Florence.

Maso Finiguerra. Des études nombreuses de figures nues et vêtues, et de divers sujets à l'aquarelle. Il y a aux Offices plusieurs dessins de ce fameux orfévre, qui passe pour avoir été l'inventeur de la gravure, et ces dessins se rapportent à l'indication du Vasari. On en voit plusieurs dans la belle collection photographique des frères Alinari, dont M. Charles Blanc a parlé naguère dans ce recueil, et où se trouvent tant de beaux dessins de Raphaël.

Antonio Pollaioli. Deux dessins de compositions différentes, pour la statue équestre de François Sforce qui avait été commandée à Pollaioli,

par Ludovic Sforce, duc de Milan. Dans l'un, le héros est représenté écrasant Vérone; dans l'autre, on le voit sur un piédestal orné de bas-reliefs figurant des batailles; il est à cheval, armé de toutes pièces et chargeant un homme d'armes.

Sandro Boticelli. Quelques dessins. Il y a dans les salles du Louvre un dessin de ce maître, provenant du *Libro*.

Benedetto da Maiano. Divers morceaux de sa main.

Andrea del Verrocchio. Des Têtes de femmes fort jolies, avec la coiffure que Léonard trouvait si charmante et qu'il imitait toujours. Deux études de chevaux avec toutes les lignes pour les proportions.

Vasari avait aussi de ce grand artiste une tête de cheval en terre cuite, copiée d'après une antique, *che è cosa rara*, ajoute-t-il.

Andrea Mantegna. Une feuille (*mezzo foglio reale*) où l'on voit Judith mettant la tête d'Holopherne dans le sac que tient une esclave moresque; exécuté d'un clair-obscur qui n'est plus en usage (*non più usato*), le papier étant resté de sa couleur naturelle là où les blancs auraient été mis au pinceau; ce dessin est d'une telle finesse, qu'il devrait plutôt être appelé tableau (*opera colorita*) que dessin (*carta disegnata*).

Selon les annotateurs de la dernière édition du Vasari, ce dessin est aujourd'hui aux Offices à Florence; il est signé en lettres verticales et majuscules posées l'une au-dessus de l'autre, et il est daté de février 1491. Il a été gravé dans le tome III de la première série de la Galerie de Florence illustrée. Lanzi prétend que le dessin des Offices n'est pas celui qui a appartenu au Vasari. Selon M. F. Reiset, il serait aujourd'hui dans le cabinet de M. Gatteaux, qui possède un dessin de Mantegna du même sujet, qui a été admirablement gravé par M. Alphonse Leroy. Le musée de Munich renferme la même composition de Mantegna, que le peintre a du reste traitée plusieurs fois. Un de ces dessins a été gravé d'une grande manière par Mocetto, comme on peut le voir dans le savant travail de M. Émile Galichon, publié par la *Gazette* du 15 juin dernier, qui a reproduit en fac-simile l'estampe de Mocetto.

Filippo Lippi. Saint Thomas défendant l'Église dans une assemblée d'hérétiques; sujet d'une des fresques qui sont à Rome dans l'église de la Minerve et qui sont fort endommagées par le temps et par d'inhabiles restaurations. Plus, différents autres croquis.

Baccio Ubertino. La Flagellation du Christ, dessin à la plume.

Sebastiano Scarpaccia. Le dessin d'une peinture, maintenant détruite, qui était dans l'église du Corpus Domini, à Venise; elle représentait la Vierge assise entre sainte Catherine et sainte Marthe, avec des saints et des anges, et un fond de paysage.

Francesco e Jacopo, *detto l'Indaco*. Quelques dessins.

Lionardo da Vinci. Une tête au crayon et en clair-obscur, qui est divine, diverses autres d'hommes et de femmes faites à la plume, et plusieurs exécutées sur de la toile de « Rensa » (de Reims) en noir et en blanc à la pointe du pinceau, qui sont merveilleuses.

La Galerie de Florence possède un assez grand nombre de dessins de Léonard provenant du *Libro*.

A la vente de Crozat, il y avait le portrait de Savonarole et trois autres têtes par Léonard qui provenaient aussi du *Libro*.

La Galerie possède un portrait de Savonarole par Léonard, sans doute celui de Crozat.

Giorgione da Castelfranco. Un portrait à l'huile d'un des membres de la famille de « Fuccheri, » qui est admirable (*che è cosa mirabile*), et divers croquis et dessins à la plume.

Ce portrait est maintenant dans la Pinacothèque de Munich, et le Catalogue de cette galerie le donne comme le portrait du Giorgione. Ridolfi cite un portrait d'un des Fuccheri comme appartenant aux frères Jean et Jacob van Vaer, d'Anvers.

Cette famille Fuccheri, ou plutôt Fugger, originaire d'Augsbourg, était extrêmement riche. Un de ses membres s'établit à Venise et se livra au commerce; un autre, créé baron par Charles-Quint, reçut après la diète d'Augsbourg, en 1530, le titre de comte de l'Empire. La famille Fugger rendit de grands services aux empereurs d'Allemagne, en leur faisant des avances considérables d'argent; elle fit aussi beaucoup pour la ville d'Augsbourg, et Henri Estienne, lorsqu'il publia son *Trésor de la langue grecque*, trouva un protecteur zélé dans un des Fugger, nommé Ulrich.

Antonio da Correggio. Des études diverses à la pierre rouge pour l'Assomption de la Vierge qui orne la coupole du Dôme de Parme. Mariette prétendait que ces études qu'il possédait n'étaient pas du Corrége.

Bramante da Urbino. Une tête de femme assez jolie, à la pierre noire, rehaussée de blanc, et divers dessins de vues et de plans d'édifices.

Fra Bartolomeo di San Marco. Plusieurs dessins exécutés en clair-obscur. A la vente de Mariette, il y avait de ce maître huit feuilles d'études diverses venant du recueil.

Mariotto Albertinelli. Plusieurs dessins à la plume et en clair-obscur, entre autres un escalier en spirale fort bien fait.

Raffaellino del Garbo. Beaucoup de dessins au crayon ou à la plume et à l'aquarelle, sur des feuilles de papier teinté, rehaussés de blanc. Vasari dit qu'un des petits-fils de l'artiste en mit à vil prix un grand nombre dans la circulation.

A la vente de Mariette, on trouve quatre études de figures nues et drapées, au bistre et à la pierre noire, rehaussées au blanc, venant du Vasari.

Torrigiano. Quelques dessins.

Raffaello da Urbino. Divers croquis faits par Raphaël enfant pour son compagnon Pinturrichio. C'est dans la vie du Pinturrichio que Vasari cite ces dessins, et dans la vie de Raphaël, il ne dit pas en avoir de ce grand maître; il n'est cependant pas probable qu'il eût de lui si peu de chose.

Guglielmo da Marcilla. Un dessin représentant Pharaon et son armée engloutis dans la mer Rouge.

Timoteo della Vite da Urbino. Quelques dessins que Vasari avait obtenus de Messer Giovan Maria della Vite, petit-fils du peintre; entre autres, une esquisse pour le portrait de Julien de Médicis, à la plume, faite pendant le séjour de ce prince à la cour d'Urbin; un *Noli me tangere*, un Saint Jean évangéliste, qui dort pendant que le Christ est dans le jardin des Oliviers.

La galerie des Offices possède quatre dessins de Timoteo : l'un d'eux représente le sommeil de saint Jean pendant la prière au Jardin.

Andrea del Monte Sansovino. Quelques dessins terminés à la pierre noire, dont plusieurs études d'architecture.

Benedetto da Rovezzano. Quelques dessins fort beaux.

Baccio e Raffaello da Monte Lupo. Quelques croquis de chacun de ces maîtres.

Lorenzo di Credi. Des dessins au crayon, à la plume et à l'aquarelle, parmi lesquels plusieurs portraits pour des modèles en terre, ajustés avec de la toile cirée et de la terre humide, d'une imitation incroyable et d'un fini extraordinaire. Le Louvre a une tête de Lorenzo venant du *Libro*.

Baldassare Peruzzi. Un grand nombre de dessins dont un, fantaisie bizarre! représente une place remplie d'arcs, de colosses, de théâtres, d'obélisques, de pyramides, de temples de formes diverses, de portiques et autres choses semblables, toutes dans le goût antique; sur un chapiteau est Mercure autour duquel courent des sorciers avec des soufflets et autres instruments d'injection, lui donnant ce qui procurait tant de plaisir à Argan, et ce qu'il trouvait si cher à trente sols dans les notes de M. Fleurant. Mariette a eu ce dessin; il lui donnait une autre explication rapportée dans une lettre de Bottari. Le dessin est maintenant au Louvre.

Giovanni Francesco Penni, *detto il Fattore*. Quelques dessins.

Luca Penni. Un feuillet où l'on voit des femmes au bain. Ce dessin a été gravé par des artistes flamands.

Andrea del Sarto. César recevant les tributs de tous les animaux de l'Orient et beaucoup d'autres croquis. Ce dessin, le plus fini qui soit sorti

des mains de ce grand peintre, est au Louvre ainsi que plusieurs autres, dont deux têtes à la pierre noire, qui viennent de Crozat et de Mariette.

Madonna Properzia de' Rossi. Plusieurs dessins à la plume et des études d'après différentes œuvres de Raphaël.

Sofonisba Angusciola. Un feuillet où l'on voit une petite fille qui rit de voir pleurer un jeune garçon, qui s'est fait pincer les doigts par des écrevisses qui sont dans un panier et qu'elle lui montrait. Il est impossible, dit Vasari, de voir quelque chose de plus naturel et de plus gracieux.

Ce dessin avait été envoyé au duc Côme par Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain, avec un autre de Michel-Ange, représentant une Cléopâtre. Ils sont aux Offices, sans doute.

Giovanni Antonio Sogliani. Quelques dessins fort beaux.

Il Rosso. Une Vierge abritant sous son manteau une foule de peuple; c'est le dessin d'un tableau qu'il devait exécuter pour une chapelle de la confrérie de la Fraternité d'Arezzo. Quelques études d'anatomie, faites pour un ouvrage sur cette science, qu'il dut faire imprimer en France.

Nous possédons, de ce maître, le dessin de l'autel de l'église Saint-François d'Arezzo, qu'il fit pour le peintre Lappoli et que Vasari dit avoir donné à Don V. Borghini, directeur de l'hôpital des Innocents de Florence, qui avait une collection de dessins de tous les maîtres.

Bartolomeo da Bagnacavallo. Jésus-Christ enfant disputant avec les docteurs dans une chambre fort bien ornementée.

Amico Bolognese, Innocenzio da Imola et Prospero Fontana. Quelques dessins de ces trois artistes.

Francia Bigio. Une étude pour le mariage de la Vierge qu'il peignit dans le cloître de l'église de l'Annunziata à Florence, et divers autres dessins. Le Louvre possède de ce maître un dessin venant du *Libro*.

Francesco Mazzuoli, *detto il Parmigiano*. Beaucoup de dessins, dont un représentant le martyre de saint Pierre et de saint Paul, qu'il a gravé.

Vincenzio Caccianimici, gentilhomme bolonais et habile imitateur du Parmesan, son ami. Quelques croquis fort beaux.

Francesco Granacci. Plusieurs dessins, parmi lesquels celui des deux figures principales du tableau qu'il peignit dans l'église de San-Pietro-Maggiore, à Florence. Il représentait l'Assomption de la Vierge dans une gloire et donnant une ceinture (*cintola*) à saint Thomas, et il a été transporté au palais Rucellaï, lors de la ruine de l'église.

Marcantonio Bolognese. Quelques études d'anges à la plume, et diverses autres faites d'après les peintures de Raphaël au Vatican.

Antonio da San Gallo. Le portrait, dans un âge assez avancé, de Piero di Cosimo. Cet artiste avait de Piero trois dessins maintenant per-

dus : l'un représentait une tête admirable de Cléopâtre avec l'aspic enlacé autour de son cou; l'autre était le portrait de son père Giuliano de San Gallo; le troisième, celui de son oncle Francesco Giamberti.

Giulio Romano. La chute d'Icare, étude pour une fresque d'une des salles du palais du Té, à Mantoue, et d'autres dessins. Le fac-simile de la monture du Vasari que nous donnons plus haut, encadre diverses études du Vasari, dont l'une nous paraît avoir été faite d'après une figure des fresques de Mantegna à Mantoue, — et qui sont aujourd'hui au Louvre.—Ce musée possède encore de Jules un grand nombre de dessins.

Sebastian Viniziano, *detto del Piombo*. Une étude pour la Flagellation qui est à Rome, dans l'église de San Pietro in Montorio.

Perino del Vaga. Après sa mort, tous ses dessins et autres objets furent vendus par ses héritiers. Vasari avait de lui beaucoup d'études à la plume « *che sono molto belle!* »

Domenico Beccafumi. Un des deux Apôtres qu'il a gravés en bois, et divers autres dessins. A la vente de Crozat, il y avait un Christ détaché de la croix, venant du recueil, et acheté 20 livres 15 sols par Huquier. A la vente de Mariette, trois études de figures dont une représente un criminel auquel on donne, en présence de ses juges, l'estrapade ou la corde.

Giovanni Antonio Lappoli. Quelques croquis à la pierre rouge.

Baccio Bandinelli. Quelques dessins à la plume.

Giovan'antonio, *detto il Sodoma*. Sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates ; il peignit ce sujet sur une châsse qui était dans l'église San Domenico à Sienne, et qui contenait la tête de la sainte. Une étude du même sujet est dans la galerie des Offices, à Florence.

Aristotile di San-Gallo. Divers dessins, dont des études de perspective.

Giovan Francesco Rustici. Des études de chevaux.

Francesco, *detto de' Salviati*. Un Gentilhomme français à cheval, poursuivant une biche qui se réfugie dans un temple de Diane; c'est une étude pour un des premiers tableaux qu'il fit pour le cardinal Salviati.

L'empereur donnant la couronne ducale au duc Come de Médicis; c'était le sujet d'un des tableaux qu'il devait exécuter pour les noces de ce prince avec Éléonore de Tolède, et qu'il fit faire par Carlo Portelli da Loro, élève de R. Ghirlandajo. Un des deux Anges qu'il peignit à la fresque dans la chapelle de San Lorenzo in Damaso, à Rome, et d'autres dessins.

Francesco dal Prato. Quelques dessins.

Taddeo Zucchero. Une étude pour une des deux fresques qu'il commença de faire sur les deux côtés, à l'entrée de la chapelle Pauline à Rome, et qui furent terminées par son frère Frédéric.

Une étude pour la conversion de la Madeleine qu'il peignit dans la

chapelle de San Francesco della Vigna, pour le patriarche Grimani, à Venise (cette peinture n'existe plus) et d'autres dessins.

Michel agnolo Buonarroti. Une étude de femme à la plume, faite lorsqu'il travaillait chez Ghirlandajo, au verso d'un feuillet ou un autre élève avait aussi fait une étude de femme. « *Che è cosa mirabile a vedere la diferenza delle due maniere,* » dit Vasari; il ajoute qu'en 1550, lorsqu'il était à Rome, il la montra à Michel-Ange. « *Che la riconobbe ed ebbe caro rivederla, dicendo per modestia, che sapeva di questa arte più quando egli era fanciullo, che allora che era vecchio.* » Un dessin de mécanique et beaucoup d'autres, dont quelques-uns retrouvés à Florence. Vasari avait encore, de ce grand artiste, la tête et les bras en terre, faits pour une statue de san Cosimo qui avait été commandée à Agnolo Montorsoli et dont il avait soumis le modèle à Michel-Ange. (Voir à ce sujet le travail de M. F. Reiset : *Un bronze de Michel-Ange.*)

Francesco Primaticcio. Une feuille « *dipinta delle cose del cielo; la quale è nel nostro libro, e fu da lui stesso mandata a me, che la tengo, per amor suo, e perchè è di tutta perfezione, carissima.* »

Pellegrino Bolognese. Une étude pour le Saint Pierre qu'il peignit dans l'église de Sant'Andrea, près la porte du Peuple, à Rome, et d'autres dessins.

Bartolommeo Passerotti. Le portrait de Francesco Primaticcio.

Don Giulio Clovio. Le dessin d'une Pietà qu'il fit pour le duc Come et qui est aujourd'hui dans la Pinacothèque du palais Pitti; elle a été gravée dans la *Real Galleria,* etc., de Luigi Bardi, et une autre étude d'une Vierge avec l'enfant Jésus, entourés d'un chœur d'anges.

Girolamo Siciolante da Sermoneta. Le dessin de la fresque qu'il peignit au-dessus de la porte de la chapelle Sixtine, et qui représente le roi Pepin faisant don de la ville de Ravenne au pape.

A la vente de Mariette, il y avait aussi, venant du recueil, un Christ au milieu des docteurs, par Allori; des feuilles d'études, par Jean Bellin; une Sainte Famille, où l'enfant Jésus embrasse sa mère, par Bezzi, dit *Nosa della Bolo;* une étude de Femme endormie et allaitant son enfant, par Liberale; cinq feuilles d'études de figures nues et drapées, par le Masaccio; enfin, sept feuillets contenant dix-sept sujets et têtes à la plume et à la sanguine, par Titien. Le Louvre a aussi, parmi les dessins exposés, une Cène, du Schiavone, et une Descente de Croix, du Tintoret, qui offrent deux beaux échantillons de la monture du Vasari.

ALPHONSE WYATT.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Munich, le 4 décembre 1859.

L'automne a prolongé, cette année, ses beaux jours plus tard que de coutume dans notre pays, et les artistes n'ont repris que lentement le chemin de la ville, rapportant l'un après l'autre les matériaux amassés pendant l'été pour les travaux de l'hiver. Ne reprochez donc pas à votre correspondant son silence : ce n'est pas lui qui est en retard, mais les beaux-arts, qui depuis plusieurs mois n'ont guère donné de leurs nouvelles. L'été n'est pas, à Munich, la saison où l'on moissonne dans le domaine de l'art, mais celle où la terre semble reposer et où germe la récolte qui doit plus tard mûrir. Chacun fuit alors loin de la ville, et si tous ne possèdent pas, comme quelques-uns de nos artistes, une riante habitation au bord du lac de Starnberg, en face des Alpes du Tyrol, tous vont cependant chercher aux champs le rafraîchissement du corps et de l'esprit, les impressions de la vivante nature, les révélations de la lumière, les inspirations que l'on recueille sous le ciel libre, devant les hautes cimes, les eaux limpides, la verdure des bois et des prés. Voilà ce que rapportent sans doute et ce que vont partager avec nous les voyageurs que je vois descendre du chemin de fer, munis des cartons, de la boîte à couleurs, bagage ordinaire de l'artiste, et, de bon cœur, je leur souhaite la bienvenue.

Mais si je fais la revue des mois d'été, je trouve peu de nouvelles à vous annoncer que vous n'ayez déjà enregistrées. M. W. de Kaulbach, le directeur de notre Académie, n'a pas été occupé, il est vrai, d'études de paysages, et ne s'est pas livré aux douceurs de la villégiature; pour lui, cette saison d'été a été laborieuse et fructueuse aussi ; votre correspondant de Berlin vous parlera sans doute avec détail des peintures exécutées par M de Kaulbach à l'escalier du musée de Berlin, et il vous a entretenu déjà de la fresque peinte par le même artiste au musée germanique de Nuremberg, et représentant l'empereur Otton visitant le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Je n'ai pas besoin de recommencer la description exactement faite de cette peinture, mais peut-être me sera-t-il permis de ne pas souscrire entièrement aux éloges qu'elle a obtenus de toutes parts. On vante surtout l'effet de lumière produit par un flambeau qui éclaire vivement au milieu des ténèbres la figure de l'empereur. Combien je préfère à ces artifices tout extérieurs, par lesquels le peintre cherche à frapper l'esprit du spectateur, la noble simplicité, la grandeur, le sentiment profond avec lesquels Alfred Rethel a représenté le

même sujet dans une de ses fresques que j'ai encore revues récemment à l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle.

Vous avez aussi déjà donné à vos lecteurs quelques détails sur les travaux de restauration entrepris au Dôme de Munich, sous la direction de l'ingénieur Berger. Ils ont été poursuivis avec activité durant toute la belle saison, et on peut juger dès à présent de ce que l'église a gagné à être débarrassée des ornements sans goût qui l'encombraient, et trompaient la beauté de ses lignes et l'harmonie de ses proportions. C'est un progrès qu'il faut constater dans la pratique des architectes allemands, depuis quelques années, et auquel il faut applaudir : leur goût devient plus pur et plus sévère, en même temps qu'ils s'attachent à suivre, dans les restaurations des églises anciennes, les plans primitifs avec la conscience ou plutôt la piété qui est un trait du caractère des artistes allemands. On peut citer comme exemple la restauration du Dôme de Spire, dirigée par Hübsch de Carlsruhe, architecte du plus grand talent, qui vient de faire paraître un ouvrage très-remarquable et très-remarqué sur les anciennes églises chrétiennes.

A côté des travaux de Hübsch, il suffit de rappeler l'entreprise colossale de l'achèvement du Dôme de Cologne que conduit l'architect Zwirner, et qu'on peut enfin espérer de voir un jour menée à son terme.

M. de Schwind est toujours occupé à dessiner les cartons pour la décoration du maître-autel du dôme de Munich. Le moment n'est pas encore venu de juger son œuvre, mais on se demande si cet habile artiste saura porter dans le grand art religieux toute la grâce et tout le charme qu'il a mis dans ses précédents ouvrages inspirés par les vieux contes et les légendes de l'Allemagne. La suite des dessins coloriés, représentant des sujets tirés du conte des *Sept Corbeaux,* qui avait obtenu un si brillant succès à la grande Exposition de Munich, l'an passé, et qui a été acquise par le duc de Saxe-Weimar, n'a pas encore été reproduite, comme on l'espérait, par la gravure; et peut-être, en effet, la gravure ne parviendra-t-elle pas à rendre fidèlement un travail d'une exécution si légère et si fine; une lithographie coloriée s'en éloignerait encore davantage; la photographie même, à cause des couleurs qui rehaussent les dessins, ne peut être utilement employée à cette reproduction; et c'est ainsi qu'une œuvre évidemment destinée à une immense popularité, comme toutes celles du même genre qu'a produites M. de Schwind, reste encore ignorée de la grande masse du public.

La quatrième assemblée générale des artistes allemands s'est réunie cette année à Brunswick. Cette ville avait été choisie d'un commun accord, l'an dernier, à la clôture de l'Exposition de Munich; il avait été également décidé que des expositions semblables, comprenant des œuvres de toutes les écoles de l'Allemagne, se succéderaient désormais de deux en deux ans. Cette décision vient d'être modifiée, seulement en un point. C'est en 1861, et non point en 1860, qu'aura lieu la nouvelle exposition nationale; de cette manière elle ne coïncidera pas avec l'exposition de l'Académie de Berlin. La ville qui en aura l'honneur sera désignée dans la prochaine assemblée générale des artistes, qui se tiendra cette fois à Dusseldorf. Soixante-dix membres étaient présents à la réunion de Brunswick. Le président, M. Feodor Dietz, a fait à l'assemblée un rapport des plus satisfaisants sur la situation de la Société, qui tend à devenir une institution importante et influente depuis que les résultats prospères de l'Exposition de Munich lui ont donné des capitaux. Il résulte, en effet, du rapport de M. Dietz, que les recettes de l'Exposition ont été de 48,988 florins, et que les dépenses ne se sont élevées qu'à 34,226 florins, ce qui laissait entre les mains du comité une somme de 14,762 florins. Les fonds dont il dispose actuellement ne s'élèvent pas à moins de 26,000 florins.

A côté de l'Association générale des Artistes, et parallèlement à cette institution, fonctionne une autre société qui s'appelle l'Union de l'art historique, qui lui est unie par les liens d'une étroite parenté, mais qui reste cependant séparée d'elle. Cette seconde société a tenu ses séances à Brunswick, en même temps que l'association générale, et s'est donné comme elle rendez-vous à Dusseldorf au mois de septembre prochain. Elle aussi a ses fonds, qu'elle consacre à faire exécuter de grandes œuvres historiques sur les esquisses qui lui sont présentées et parmi lesquelles elle choisit celles qui lui semblent mériter sa préférence. C'est l'esquisse de M. Jules Scholz, représentant le *Banquet de Wallenstein* au château de Pilsen en 1634, qui l'a emporté cette année. La société a commandé à cet artiste l'exécution en grand de son tableau, au prix de 2,000 thalers. Deux autres esquisses ont été acquises : l'une, du professeur Jules Hübner, de Dresde, représente le *Martyre de saint Étienne;* l'autre est un *Saint Boniface,* apôtre des Germains, dû au professeur Sohn, de Dusseldorf.

Ces réunions de nos Sociétés d'art ne se sont pas passées sans fêtes. Après la séance de chaque jour, les artistes se rendaient dans la grande salle du bel hôtel de ville gothique de Brunswick, où un banquet était préparé; là ont été prononcés bien des discours qu'il serait trop long d'analyser. M. Jules Hübner a lu des vers pleins de chaleur et qui ont été fort applaudis. Le temps qui n'était occupé ni aux affaires, ni aux banquets était employé à visiter les richesses artistiques que la ville possède : son musée où l'on remarque notamment un tableau de Rembrandt et un bas-relief attribué à Albert Dürer, ses églises encore remplies d'objets précieux et d'un grand intérêt pour l'art, son dôme particulièrement, où un peintre de Brunswick, M. Brandes, a retrouvé récemment, sous le badigeon, des peintures murales du XIIe et du XIIIe siècle, qu'il a restaurées avec autant d'intelligence que de goût. Des promenades ont été faites aussi aux environs. Enfin, la ville a voulu à son tour fêter les artistes en leur offrant le bal et la comédie.

Il me reste à vous parler d'autres fêtes qui ont eu un intérêt véritable pour les beaux-arts; je veux dire celles qui ont célébré dans toute l'Allemagne le centième anniversaire de la naissance de Schiller. Ce jour-là a été posée, à Berlin, la première pierre d'un monument qui sera élevé au grand poëte, et sa statue, par Thorwaldsen, a été placée solennellement sur la grande place du Marché à Stuttgard. Cette statue n'est malheureusement pas, assure-t-on, une des meilleures du sculpteur.

Le même jour, on a vu dans toutes les villes allemandes une véritable inondation de bustes nouveaux et de gravures d'après les portraits de Schiller, d'images tirées de ses ouvrages et de médailles commémoratives. Je ne vous parlerai que du portrait qui a été gravé par Dertinger, d'après la peinture découverte récemment chez un boucher de Stuttgard, et qui date de 1780. Cette peinture, qui représente le poëte âgé de dix-neuf à vingt ans, a été l'objet d'une discussion dans les journaux du Wurtemberg. Quelques personnes l'attribuaient d'abord à Nicolas Guibal, qui fut directeur de la galerie du duc Charles-Eugène; mais on paraît s'accorder aujourd'hui à y voir l'œuvre d'un ami et d'un condisciple de Schiller, Fr. Hetsch, qui devint ensuite, avec Wæchter et Koch, un des précurseurs de la régénération de l'art en Allemagne. Les personnes qui ont vu ce portrait ne doutent point de son authenticité et en admirent généralement l'exécution. Il a été reproduit par le graveur avec beaucoup de talent.

HERWEG.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES D'ESTAMPES ANCIENNES

Le cabinet de M. Ch. de F. ne contenait que 221 pièces; le produit de la vente s'est élevé au delà de 44,000 fr.; c'est donc, eu égard à la beauté des épreuves et à certains prix atteints par quelques estampes de l'école hollandaise, l'événement le plus important qui se soit passé depuis quelques années dans le monde des collections. Elle a occupé deux vacations, et les amateurs de Paris les plus distingués s'étaient donné rendez-vous pour assister ou prendre part à cette lutte pacifique et piquante. La foule se pressait dans la salle, attentive et curieuse, se penchant pour regarder au passage ces petits carrés de papier que des amateurs, jeunes ou âgés, hommes du monde ou artistes, illustres dans la politique ou dans les lettres, célèbres par leur fortune ou par leur esprit, se ravissaient à prix d'or. Dans l'enceinte réservée ou le long des tables qui l'enserrent, les représentants des bibliothèques étrangères, les curieux, les marchands se passaient de main en main ces frêles et precieux fragments de l'art d'un pays, des tendances d'une époque et du génie d'un artiste, interrogeant minutieusement l'égratignure à peine sensible de la pointe sèche, ou les barbes du burin, le son ou la couleur du papier, la qualité de l'encre, ou l'habileté rare de la restauration. Au moment de l'adjudication, l'enchère, abandonnée un instant par feintise, se réveillait comme un incendie mal éteint, et nous avons cru, quand le portrait du bourgmestre Six a monté jusqu'à *cinq mille cinq cent cinquante francs*, que nous allions voir se renouveler l'épisode de ces deux gentilshommes qui se disputèrent, à la pointe de l'épée, le dernier exemplaire du premier tirage de *Gil Blas de Santillane*.

Nous suivrons l'ordre du catalogue; il avait été rédigé par M. Guichardot avec un savoir et une conscience tels que nous ne saurions mieux faire que de le répéter, en y ajoutant seulement nos remarques personnelles.

Zoan Andrea. *Pièce-allégorique* (B. 16)[1]. Belle épreuve, rognée, on n'y voit plus les mots *virtus combusta*. 66 fr.

Jacques de Barbary, dit le *Maître au Caducée*. *Le Satyre jouant du violon* (B. 13). Superbe épreuve tirée de la planche non ébarbée, 370 fr.

Frederic Baroche. *La Vierge assise* (B. 2), 27 fr.

Nicolas Beatrizet. *La Mort de Méléagre* (B. 41), superbe épreuve du 1er état, avant les mots *Horatius Pacificus formis*, sur le terrain, à droite, 50 fr.

1. La lettre B suivie d'un chiffre est un renvoi au *Catalogue du Peintre-graveur*, d'Adam Bartsch.

Barthélemy Beham. *Judith* (B. 4), 31 fr. Achetée pour la Bibliothèque de Bruxelles.

Jules Bonasone. *Le Dieu Pan, l'Amour et une Nymphe* (B. 170), belle épreuve, mais endommagée, 105 fr.

Jean Antoine de Bresse. *Hercule et Antée* (B. 13), 81 fr.

Dominique Campagnola. *Combat dans un bois, d'hommes nus, à pied et à cheval* (B. 19), 151 fr.

Simon Cantarini, dit *le Pésarèse. Le grand saint Antoine de Padoue.* (B. 25), 1er état avant la lettre, provenant du cabinet Maberly, 17 fr.

Dominique Marie Canuti. *La Vierge au Rosaire* (B. 1). 1er état, avant que la marge du bas, où est la dédicace, n'ait été coupée, 10 fr.

Jean-Jacques Caraglio. *La Fureur,* d'après *Rosso* (B. 58), 12 fr.

Augustin Carrache. *Pan dompté par l'Amour* (B. 116), 41 fr.

Annibal Carrache. *Le Christ de Caprarole* (B. 4). 2e etat, avec le nom du maître, mais avant l'adresse de Nic. Van Aelst, 100 fr.

Beatricius Dado, dit *le Maître au Dé. Sacrifice à Priape* (B. 27), 15 fr.

Marco Dente, dit *Marc de Ravenne. Le Satyre portant une Nymphe,* d'après *Jules Romain* (B. 300). 1er état avant la retouche et l'adresse de *Art. Salamanca.* Cette belle pièce, d'un burin si souple et si intelligent, est peut-être de Marc Antoine lui-même.

Albert Durer. *Adam et Ève* (B. 1). C'est la plus belle épreuve qui nous soit encore passée devant les yeux. L'unité du tirage de cette estampe, la belle qualité de l'encre, la transparence et la chaleur du modelé, et l'exquise pureté de sa conservation, la rendaient pour nous la perle de cette vente. Elle a atteint 1505 fr. — *La Nativité* (B. 2), 520 fr. — *La Vierge aux cheveux courts liés avec une bandelette* (B. 33), 315 fr. — *La Vierge couronnée par deux Anges* (B. 39), 300 fr. — *La Vierge assise au pied d'une muraille* (B. 40), cabinet Herman Weber, 285 fr. — *La Vierge au Singe* (B. 42), l'épreuve, quoique d'une belle qualité, nous semblait un peu noire, 405 fr.[1]. — *Saint Georges à cheval* (B. 54), cabinet Saint-Aubin, 340 fr. Qu'on nous permette, à propos de cette belle estampe, de déplorer l'usage des marques de cabinet. Les trois lettres J. S. A. ont été fortement imprimées en noir sous le ventre du cheval, et deviennent ainsi une tache inintelligente et grossière. N'est-ce donc point assez d'apposer son timbre sur le verso d'une gravure ? — *Saint Jérôme dans sa cellule* (B. 60), cabinet Maberly, 610 fr. — *La Mélancolie* (B. 74). Belle épreuve, peut-être un peu pâle, ce qui lui donne un effet très-doux; elle porte au verso (au verso !) la signature de *P. Mariette,* et la date de 1667, 301 fr. — *L'Assemblée des gens de guerre* (B. 88), 630 fr. C'est, dit-on, la plus belle épreuve connue avec celle qui est dans le cabinet de M. Dreux. — *Le Chevalier de la mort* (B. 98), 760 fr. Cette magnifique épreuve avait été payée 525 fr. à la vente Van den Zande, également dirigée par M. Guichardot. — *Portrait de Philippe Mélanchthon* (B. 105), 360 fr. — *Portrait d'Erasme de Rotterdam* (B. 107), 700 fr. Les autres Albert Dürer se sont vendus dans cette même proportion, c'est-à-dire bien au delà de leurs prix ordinaires. Il est juste de dire que si quelques-uns avaient subi d'habiles restaurations, surtout dans les marges, ils étaient presque tous d'une rare beauté d'épreuve.

1. Les autres Vierges, comme en général toutes les estampes de sainteté d'une petite dimension, ont été vendues relativement fort cher. Un amateur nous a fait très-justement observer que les grands relieurs les recherchaient pour les intercaler dans de splendides volumes d'heures. Cet amateur, qu'on est surpris de trouver si bien instruit de toutes les délicatesses de l'art, n'est rien moins qu'un de nos historiens les plus illustres.

« Puisses-tu, dirons-nous comme Hoffmann, le profond conteur, puisses-tu, lecteur bien-aimé, te souvenir avec vivacité, dans cet instant, des chefs-d'œuvre de notre grand Albert Dürer. Puissent les nobles images de ses Vierges, pleines d'une grâce céleste, d'une mansuétude et d'une piété profondes, se montrer vivantes à tes regards! Songe à leur taille délicate et élancée, à leur front blanc et arrondi, à l'incarnat qui semble tomber sur leurs joues comme une rosée, à ces lèvres fines, à ces regards humectés de pieux désirs, à demi voilés par de sombres paupières, comme un rayon de lune par un épais feuillage; songe à ces chevelures artistement tressées.... » Songe encore, ajoutons-nous, qu'Albert Dürer résume le génie de la forte et rêveuse Allemagne, aussi complétement que Raphaël celui de l'Italie et Poussin celui de la France.

Jean Duvet, dit *le Maître à la Licorne. Des animaux sont rassemblés autour d'une fontaine dans laquelle une licorne trempe sa corne* (Robert Dumesnil, 59), cabinet E. Durand, 90 francs.

Jean-Baptiste Franco, dit *il Semoleo. La Vierge assise à terre, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qui se jette à son cou, pour l'embrasser* (B. 29). 1er état, avant le nom du maître, 16 fr.

Georges Ghisi, dit *le Mantouan. Caïus Marius à Minturnes, impose aux soldats envoyés pour le tuer*, d'après *Polidore de Caravage* (B. 26). Cabinet de Fries[1], 34 fr.

Diana Ghisi. *L'Appareil pour les noces de Psyché*, d'après *Jules Romain* (B. 40). Estampe en trois feuilles qui se réunissent; 1er état, avant l'adresse *Antonius Caranganus formis*, 1613. 50 fr.

Louis Krug, dit *le Maître à la Cruche. La Nativité* (B. 1). Rare épreuve, tirée sur papier de Chine, légèrement restaurée dans l'angle supérieur droit, 28 fr.

Lucas de Leyde. *Joseph en prison, expliquant les songes de deux officiers du roi, prisonniers comme lui* (B. 22), 106 fr. — *La Vierge debout sur un croissant, dans une gloire* (B. 82), épreuve un peu grise, mais très-harmonieuse, 112 fr. — *La Laitière* (B. 158). Cabinet William Esdaile, 680 fr., l'épreuve était superbe. — *Portrait de l'empereur Maximilien* Ier (B. 172). Cette pièce est fort rare à rencontrer dans cet état. Elle joint encore à l'intérêt historique, l'attrait d'un dessin ressenti et plein de fierté, d'une exécution sobre, mâle et brillante. 505 fr.

Mair. Pièce douteuse. *Sur le seuil d'un édifice gothique, orné de statues, une jeune fille accueille un cavalier; un chien est assis au premier plan*, 10 fr.

Maitre allemand aux initiales E. S., dit *le Maître de* 1466. *Saint Christophe*, vu presque de face, portant sur ses épaules l'enfant Jésus, au passage d'une rivière; il se dirige vers le devant de la droite; il s'appuie fortement sur un petit arbre sec, qui lui sert de bâton. A gauche, deux sirènes. A droite, un solitaire, tenant une lanterne, est au bas d'un escalier conduisant à un ermitage. Hauteur 14 cent. 5 millim.? largeur 11 centim. Superbe épreuve, rognée dans la partie supérieure. Vente Herman Weber. Ce morceau, non décrit, a été acheté 590 fr. pour la Bibliothèque de Bruxelles. Le Cabinet des Estampes, de Paris, possède, grâce à M. Duchesne aîné, un œuvre très-nombreux de ce maître, bien plus curieux sous le rapport de l'archéologie, qu'intéressant comme artiste.

Maitre anonyme italien du xve *siècle. La Sottise sur le Trône* (B. V. 13, p. 113, n° 10). Cabinet E. Durand. Restaurée, 60 francs.

1. Nous renverrons le lecteur, à propos de ce cabinet et des autres que nous citons ici, aux travaux si curieux, déjà publiés par M. Alphonse Wyatt dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sous le titre de *Marques et monogrammes* de quelques amateurs célèbres.

Maître anonyme italien du xve siècle. *Mars, l'une des sept planètes* (B. V, 13, p. 137, n° 62). Épreuve à laquelle on a rapporté la marge du bas. Cabinet Thomas Lawrence, 27 francs.

Maître anonyme italien du xvie siècle. *Portrait de Michel-Ange Buonarotti.* Il est vu de profil, dirigé vers la droite, éclairé par la gauche. On lit sur une tablette, au bas, une inscription en cinq lignes, commençant par ces mots : *Michaelangelus Buonarotus nobilis.* Hauteur, 23 cent. 4 millim.; largeur, 17 cent. 5 millim. Morceau non décrit, 130 fr.

Maître italien au monogramme A. P. Panneau d'ornements. *La Statue de Diane d'Éphèse* (B, 2). Pièce à l'eau-forte d'une extrême rareté, citée par Duchesne aîné, dans son *Voyage d'un Iconophile.* Cabinet Delbecq de Gand, 50 fr.

Maître anonyme de l'École de Fontainebleau. *Le Vieux Silène,* d'après *Lucas Penni,* 8 fr. Cette composition a été aussi gravée, mais à l'eau-forte, par René Boivin.

Le Maître au monogramme J. G. *Le Massacre des Innocents* (R. D., 3)[1], 15 fr.

Maître anonyme français du xviie siècle. *La Vierge au coussin vert,* d'après le tableau d'*Andrea Solario,* que possède aujourd'hui le Louvre. 1er état, avec l'adresse de Aug. Quesnel, 50 fr. Cette spirituelle petite eau-forte ne serait-elle pas de Pierre Brebiette?

André Mantegna. *La Flagellation* (B. 1). Cabinet W. Esdaile; très-belle épreuve, 51 fr.

Nadat, dit le Maître a la Ratière. *La Vierge et Sainte Anne* (B. 1); la marge du bas coupée, 50 fr.

Le Primatice. *Les Deux Femmes romaines* (B, 1). C'est, croit-on, le seul morceau qu'ait gravé ce maître. Cette rare eau-forte joint à la grâce de la composition, une grande énergie d'exécution, 125 fr.

Marc Antoine Raimondi. *Le Joueur de guitare,* d'après Fr. Francia (B. 469). 195 fr.

Rembrandt van Rhyn. *Portrait de Rembrandt* en ovale (23)[2]. 3e état. Cabinet J. Barnard, 102 fr.—*Joseph racontant ses songes à sa famille* (41). 1er état, avant que le visage et le turban de Siméon n'aient été ombrés; le rideau du lit, le battant de la porte et l'habillement de Jacob sont aussi moins travaillés. Cabinet Pole Carew, 320 fr. — *Repos en Egypte* (62). Estampe toujours très-pâle. Elle a été copiée avec un soin scrupuleux et une réussite complète, par M. L. Flameng, dans *l'OEuvre de Rembrandt,* décrit et commenté par M. Charles Blanc, 46 fr.—*Jésus-Christ prêchant ou la Petite tombe.* Très-belle épreuve du 1er état, sur papier de Chine, avant que les travaux à la pointe sèche n'aient été ébarbés, 345 fr. — *La Petite Bohémienne espagnole* (122), pour l'illustration du roman espagnol de *Preciosa;* elle n'a atteint que 645 fr., ce qui nous paraît très-surprenant, eu égard aux autres prix et à l'intérêt réel qu'elle doit offrir à tous les curieux, et par son extrême rareté et par le charme de son exécution. — *Synagogue des Juifs* (128), 226 fr. Une copie sur bois de cette pièce a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 avril dernier. — *Le Lit à la Française*, épreuve du 2e état d'une pièce libre, 345 fr. — *Le Moine dans le blé* (184), pièce libre, encore plus spirituelle que la précédente, 175 fr. — *L'Espiègle* (185), pièce libre, où par le plus singulier des rapprochements on trouve l'arrangement et jusqu'aux airs de tête de Watteau, 401 fr. — *L'Homme au lait* (210), 2e état, 560 fr. — *Le Paysage aux trois chaumières* (214), 3e état, 345 fr. — *Le Bouquet de*

1. Les lettres R D suivies d'un chiffre, renvoient au *Catalogue du Peintre-graveur français*, de M. Robert Dumesnil.

2. Les numéros placés entre deux parenthèses renvoient au *Catalogue de l'œuvre de Rembrandt,* par le chevalier de Claussin.

bois (219), 3e état, 286 fr. — *L'Obélisque* (224), épreuve tirée de la planche non ébarbée. Cabinet R. Hudson, 280 fr. — *La Chaumière entourée de planches* (229), 2e état, 465 fr. — *Le Moulin de Rembrandt* (230). Cabinet E. Utterson, 372 fr. — *Portrait de Faustus* (267), 2e état, 395 fr. — *Jean Lutma* (273), magnifique épreuve du 1er état, blonde et lumineuse, avant la croisée dans le fond, et avant les noms de Lutma et de Rembrandt, 2,080 fr. — *Éphraïm Bonus* (275), 2e état, avec la bague éclaircie, 505 fr. — *Le Bourgmestre Six* (282). Très-rare et fort belle épreuve du 2e état, avec le nom du maître, *Rembrandt f.* 1647 (les chiffres 6 et 4 tracés à rebours), dans la marge à droite; mais avant les nom et prénom du personnage. Elle porte, au verso, la signature de Domin. Artaria, 5,550 fr. C'est le plus haut prix qu'ait jamais atteint une estampe, et nous nous félicitons, pour notre époque, de ces intelligentes prodigalités. On sait que ce portrait représente l'ami de Rembrandt, debout contre la fenêtre ouverte de son cabinet, tournant le dos à la lumière, et le visage éclairé par le reflet, à la fois éclatant et doux, d'un papier qu'il parcourt des yeux. Quelque merveilleuse que soit l'exécution de la chevelure blonde du personnage, quelle que soit la magie de ce coup de soleil, plus ardent que celui d'aucune peinture, cette pièce n'est pas une des plus belles de l'œuvre de Rembrandt. La tête manque d'intelligence, le corps manque de liberté. C'est donc, avant tout, un chef-d'œuvre d'outil. Mais enfin nous acceptons le fait sans le discuter, et si nous laissons en ce moment transparaître nos préférences, ce n'est que pour demander aux amateurs à quel prix ils pousseront *le Jésus présenté au peuple, le Lazare ressuscité* ou *la Pièce aux cent florins*, si le hasard heureux en fait passer un jour dans les ventes, dans d'aussi belles conditions d'état ou de conservation que celle-ci. — *Vieille qui dort* (340) belle épreuve, 150 fr. Elle a été reproduite sur bois, avec une fidélité scrupuleuse, dans le numéro de la *Gazette* que nous citons plus haut.

Guido Reni. *La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean Baptiste* (B. 6). 31 fr.

Joseph Ribera, dit l'Espagnolet. *Saint Jérôme saisi de frayeur*, croyant entendre une trompette qui l'appelle au jugement universel; le lion est à droite (B. 5), 1er état, 109 fr. — *Le Poëte* (B. 10). Elle porte deux fois la signature de P. Mariette; la première, au recto, avec la date de 1667; la deuxième au verso, avec la date de 1668, 119 fr.

Robetta. *L'Adoration des Rois* (B. 6), 39 fr.

Nicolas Rosex, dit Nicoletto de Modène. *La Nativité* (B, 4), endommagée, 70 fr.

Martin Schöngauer. *La Nativite* (B. 5), 850 fr. — *Le Baptême de Jésus-Christ* (B. 8), le modelé s'est effacé, 500 fr. — *La Flagellation* (B. 12), 400 fr. — *Le Portement de Croix*, ou plutôt *La Sainte Face* (B. 16), 510 fr. — *La Vierge debout* (B. 28), 400 fr. — *La Première des Vierges folles* (B. 82), 300 fr. — *La Cinquième des Vierges folles* (B. 86). 300 fr. — *L'Encensoir* (B. 107), extrêmement belle épreuve, quoique peut-être un peu lourde, 710 fr. Nous ne pouvons, à propos de ces pièces de Martin Schöngauer, que renvoyer le lecteur au travail publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. E. Galichon; ils y trouveront sur chacune d'elles des détails intéressants et précis.

Élisabeth Sirani. *Sainte Famille* (B. 8), 2e état avec ces mots : *Siranus In.*, 18 fr.

Thierry van Star, dit le Maître a l'Étoile. *Jésus tenté par le démon* (B. 5), 81 fr.

Michel Willman. *Portrait d'un homme âgé*. Il est vu presque de face, des lunettes sur le nez, écrivant sur une table, 29 fr.

Martin-Zagel. *La Décollation de sainte Catherine* (B. 8), 260 fr. — *Le Grand bal* (B. 13), 280 fr. Cette dernière pièce est surtout curieuse comme intérêt historique.

C'est M. Delbergue Cormont qui présidait cette vente; elle comptera parmi les plus célèbres de ce siècle. L'amateur qui vient de se séparer de cette belle collection,

réunie, je crois, en moins de cinq ou six ans, va, dit-on, se livrer désormais tout entier à sa passion nouvelle pour les curiosités. *Trahit sua quemque...*

VENTES DES ESTAMPES ET DES DESSINS ANCIENS ET MODERNES DE M. ALPHONSE DAVID

Nous avions mis dans nos projets de parler longuement de la vente de M. Alphonse David, mais la victoire penchant toujours du côté des gros bataillons, nous avons dû nous étendre davantage sur celle de M. Ch. de F... Jamais peut-être le hasard n'avait mis en présence deux systèmes aussi opposés. L'un de ces deux collectionneurs s'éprend un jour d'une belle passion pour les gravures; il achète partout et fort cher les plus belles épreuves qu'il rencontre, puis, après peu d'années, il se sépare, sans perte, je suppose, d'un cabinet dans lequel on a peine à démêler des préférences exclusives; l'autre, au contraire, artiste et pauvre, collectionne jour par jour, sou par sou, des estampes, des lithographies, des dessins de toutes les époques et de tous les maîtres. Il feuillette, les pieds dans la neige, les cartons des étalagistes; se passionnant peu pour l'intégrité de l'épreuve, qui n'est pour ainsi dire que la beauté du diable, mais cherchant dans les compositions, sous les injures du temps, la pensée profonde du maître qui ne disparaît jamais entièrement même sous les perfidies de la fatigue du métal. Il est lié, artiste lui-même, avec les maîtres jeunes alors de notre école moderne, et ses albums s'emplissent de croquis précieux, rapides esquisses crayonnées sur un bout de table, entre une plaisanterie ou une discussion sur l'esthétique. Il vit dans le passé par ses collections de burins; dans le présent, par sa familiarité constante avec tout ce qui s'édite chaque jour. Puis les années viennent, et les maladies, et la difficulté de mettre en ordre et de conserver cette collection énorme qui s'élevait à plus de vingt mille pièces. Et lorsqu'il se décide à se séparer de tout ce qui a fait le repos de ses soirées et sa consolation intelligente, le public à demi indifférent dit, en parcourant des yeux le catalogue, qu'est-ce donc que tous ces noms?

Tous ces noms? c'est ce qui fait la gloire et la force de notre école moderne, c'est ce qui fera la gloire et la force de la France, quand l'avenir impartial cherchera chez quelle nation s'était réfugié l'art dans la première moitié du XIXe siècle? Je ne blasphème pas sur les maîtres anciens; j'ai passé des heures trop douces, j'ai puisé des enseignements trop féconds dans leur intimité, pour ne pas voir en eux des modèles souvent sublimes. Mais ils ont vécu dans des centres qui n'existent plus. Si les passions sont éternelles, elles ne sont point immuables. Chaque époque est agitée par des besoins nouveaux, et la poétique du demi-siècle qui commence ne saurait être la même que celle du siècle des Médicis.

Le public sait-il que Prud'hon, cet Athénien qui s'est réveillé sous la révolution, a fait naître autour de lui des graveurs tout imprégnés de sa grâce pudique, tout brûlants de sa chaste ardeur? Combien d'amateurs savent que M. Ingres a lithographié une Odalisque, et que cette lithographie, aussi serrée, aussi légère, aussi complète qu'un dessin du maître lui-même, a peine à atteindre 5 francs dans les ventes? Que Gros nous a laissé deux scènes de Mameluks, qui contiennent en germe tout M. Eug. Delacroix? Combien d'amateurs connaissent tous ces types du dessin le plus fin, toutes ces scènes du sentiment le plus exquis que Charlet a crayonnées, et dont les meilleures, par une ironie du hasard, sont aujourd'hui les plus introuvables? Les élèves des écoles savent par cœur la *Physionomie humaine* de Lebrun, on leur inculque le fétichisme du Carrache,

leur a-t-on dit jamais que Decamps, que Bonnington, que Géricault, que Gigoux ne vivaient pas seulement par leurs œuvres peintes, mais par des scènes de l'Orient ou de l'Écosse, des études de chevaux et des portraits de contemporains qui se donnent encore par fois, à si bon marché, et dont, dans cinquante ans, il ne restera plus trace, grâce au déplorable papier de coton qu'exige l'impression lithographique?

Ce n'est point dans un simple compte rendu, que nous pouvons traiter, comme elle le mériterait, cette grave question. Mais nous tenons à honneur de signaler l'écart inexplicable qui existe aujourd'hui entre les œuvres des maîtres anciens et celles de nos contemporains. Un pareil état ne pourrait durer, et nous comptons d'autant plus voir une hausse rapide sur les productions modernes, que les véritablement bonnes épreuves de lithographie sont beaucoup plus rares que celles des eaux-fortes.

M. Vignères excelle à mettre la lumière dans le chaos de ces immenses dépôts. La vente a rempli 14 vacations, et bien qu'elle renfermât beaucoup de pièces en mauvais état, sous son active direction, elle a produit près de 20,000 francs.

Le défaut d'espace et les besoins de notre cause nous obligent à ne passer en revue que les estampes modernes. Nous n'en citerons que les principales.

Bonnington. *La Villageoise*, titre pour une romance, 6 fr.; *Architecture du moyen âge*, 9 pièces, 35 fr.; *Vues d'Écosse*, 1828, 11 pièces, 18 fr.—Charlet. *Siége de Saint-Jean-d'Acre* (Catalogue Lacombe, 108), 10 fr.; Costumes d'infanterie, 1809, 12 pièces, 80 fr. — Decamps. *Paysan breton jouant du biniou;* eau-forte, 1er état, 16 fr., 2e état, 14 fr.; *le Corps de Garde turc*, sur chine, avant la lettre, 11 fr. 50; *le Massacre de Scio*, lithographie, 15 fr. —Géricault. *Naufrage de la Méduse*, petite lithographie à la plume, faite à Londres, avec Charlet, 11 fr.; *a Arabian Horse*, et *a Party of life Guards*, 18 fr.; *Boxeurs*, 22 fr.; *le Factionnaire suisse au Louvre*, 21 fr. Ces deux dernières lithographies sont fort rares.—Le prince Louis d'Orléans, *del. et sculp.* 1834, *un Cheval de trait*, eau-forte, 19 fr. — La princesse Marie d'Orléans, *les Adieux du Prisonnier*, eau-forte, 16 fr. — P. Prud'hon (d'après). *La Liberté couronnant le Génie des inventions nouvelles*, tête de lettre gravée par Roger, 21 fr., et *Préfecture de la Seine*, par le même, 26 fr.; *Adresse de Merlen*, graveur sur tous métaux, 13 fr. 50; *le Premier Baiser de l'Amour*, par Copia, 32 fr.; *la Soif de l'or*, par Roger, avec les noms à la pointe, 70 fr.; *Jupiter adoré*, pièce rare, 17 fr.; *la Chasseresse*, 46 fr., *Trois enfants agenouillés aux pieds d'un Incas*, pièce excessivement rare, gravée par Godefroid pour le roman de Lucien Bonaparte, 53 fr. — Raffet. *C'est la grande revue qu'aux Champs-Élysées...* 9 fr. 50. — Carle Vernet. *Cavalier tenant son cheval par la bride*, eau-forte très-rare, 23 fr.

Citons encore un portrait de la *Comtesse du Barry*, avant la lettre, par *Beauvarlet*, d'après Drouais, 100 fr. — *Le roi Murat*, par un anonyme, pièce inconnue jusqu'à ce jour. Il est couronné de têtes de mort dans lesquelles sont fichées des poignards, la pointe en l'air, 37 fr. — *Aula Veneris*, costumes de femmes de diverses nations, gravés par *Hollar*, 60 pièces, 200 fr. — *Les Caprices de F. Goya*, 80 p. tirage faible, 160 fr. — *La Philosophie endormie*, d'après Greuze, eau-forte pure, 50 fr.

Parmi les dessins, nous signalerons : Boilly. *Le Jeu de Billard*, 56 fr. — Boucher. *Trois Nymphes couchées*, 121 fr.; *une Nymphe surprise*, 125 fr.; *une Nymphe nue ramassant du linge*, 110 fr. —Decamps. *Turc se sauvant d'une fusillade*, croquis à l'aquarelle, 121 fr. — Jules Dupré. *Paysage avec bestiaux couchés sous de grands arbres*, mine de plomb rehaussée de gouache, 60 fr. — Géricault. *Palefrenier faisant courir un cheval*, petite sépia, 89 fr. — Granville : *Caricature à la plume*, 42 fr.—Ch. Jacque. *Des Enfants dans une cour entourent un rémouleur*, petite aquarelle, 79 fr.—École de Mantegna. *Une Femme*

debout dévorée par des serpents, horrible et superbe dessin sur vélin, 23 fr. — WATTEAU. *Deux Têtes de femmes*, aux trois crayons, 61 fr. et enfin *une Tête de Mezzetin*, très-estompée mais très-originale, sur cette monture à petits filets jaune et noir, que l'on dit être celle de Mme de Pompadour, et à l'égard de laquelle, nous implorons ici les renseignements des amateurs.

VENTE DE TABLEAUX MODERNES

DAUBIGNY. *La Mare.* Des hérons au long bec, emmanché d'un long cou, interrogent la vase d'une flaque d'eau, envahie par les roseaux, au pied de collines boisées, 595 fr.

HAMON. *Les Jeunes Filles au bal.* Cela frise de bien près la caricature. Ces pauvres filles ont des têtes énormes; leurs robes, ou plutôt l'air tissu qui les enveloppe n'a ni plis, ni même de ton déterminé, et cache çà et là des ombres de corps. M. Hamon aurait grand tort, croyons-nous, de sortir du royaume de la fantaisie pure.

HOGUET. *Famille de pêcheurs sur la plage.* Cette excellente toile peinte dans une gamme très-transparente n'a atteint que le chiffre de 185 fr.

ROBERT FLEURY. *Un Sénateur vénitien.* Assis dans un large fauteuil, le bras posé sur la draperie verte d'une table, drapé dans une longue robe d'un rouge puissant, ce membre du Conseil des Dix est altier et sévère comme un Titien. C'est une des belles études de M. R. Fleury, 695 fr.

C. ROQUEPLAN. *Causerie.* Un seigneur et des dames, en costume Louis XIII, causent debout à l'entrée d'un village. Aquarelle, 210 fr.

TH. ROUSSEAU. *Un Paysage*, un peu lourdement peint, 2,200 fr.

PH. ROUSSEAU. *Bill, terrier anglais.* Un chien blanc, aux oreilles coupées ras la tête, au museau glorieusement déchiré, est entouré de cadavres de rats dont il vient de faire un razzia, 805 fr.

TROYON. *Le Moulin, effet de brouillard.* Le soleil, pâle et blême, est juste derrière le corps du moulin, ce qui produit un effet piquant. La partie droite, où des vaches descendent dans l'eau, est charmante de légèreté, 1,530 fr.

C'est M. Fr. Petit qui dirigeait comme expert cette vente de la collection de M. Getting fils. Elle a obtenu un succès remarquable pour un commencement de saison. Nous demanderons dès aujourd'hui à M. Petit, dont les ventes sont toujours intéressantes, de nous donner dans ses catalogues des désignations moins sommaires. Les titres des tableaux modernes s'appliquent indifféremment à tous les sujets. Et cependant, le XVIIIe siècle nous a laissé, dans ses catalogues de ventes, des modèles faciles à imiter, et qui sont précieux à consulter pour ceux qui veulent reconstruire l'histoire de l'art de cette époque. Sans donner son opinion personnelle sur le mérite des toiles qu'il offre au public, un expert doit cependant lui offrir une description en quelques mots qui précise la scène ou le paysage.

VENTE DE CURIOSITÉS

Le vente de M. Max, de Londres, que nous avions promise à nos lecteurs, présentait le plus curieux ensemble, par la variété des porcelaines et la beauté des formes et des décors. Son plus grand tort a été de n'avoir pas eu une publicité suffisante. Les objets qui la composaient ont été mis en vente presque aussitôt que débarqués en France et déballés à l'hôtel Drouot.

Les craquelés sur céladons de nuances diverses, les couvertes agatisées, toutes les fabrications exceptionnelles se trouvaient représentées, et en échantillons de choix.

Pourtant les prix ont suivi la marche la plus fantasque; le bleu turquoise a maintenu sa vogue, et une jardinière s'est vendue 1,000 fr., elle était cependant de la forme carrée la plus naïve; — un vase à reliefs, 1,605 fr.; — un, à têtes d'éléphants, 1,800 fr.; — un autre de forme carrée, 670 fr.; — un vase restauré, 950 fr.; — un petit pitong, 500 fr.; — une gourde, 460 fr.

Deux perroquets violets sur pieds bleus ont atteint l'enchère de 860 fr.

Un grand vase truité fond vert, admirable de réussite mais peu ancien, ne s'est vendu que 1,100 fr.

Les craquelés et les flambés ou agatisés ne sont arrivés qu'à une valeur fort inférieure à leur mérite, surtout certain plateau craquelé brun à décor émaillé.

Un vase truité jaune verdâtre s'est, on peut le dire, donné, à 155 fr. Un autre truité, vert tendre sur pâte brune, d'une qualité rare, a passé complétement inaperçu.

Deux petits bols à découpures, dont le mérite consistait surtout à avoir des figurines de biscuit surdoré, appliquées sur le plein, sont montés à 375 fr.

Mais, parmi les objets précieux incompris du public, nous devons citer une pièce décorée de sujets sacrés hindous, adjugée à 81 fr.; et une lagène bleue dessinée en traits noirs, de figures et ornements du plus vieux style, qui n'a pas dépassé 185 fr.

Les amateurs avaient eu quelques soupçons sur l'authenticité de certaines pièces. Il est incontestable que cette collection renfermait d'habiles imitations modernes. Mais les marchands intelligents n'ont eu qu'à se féliciter de leur hardiesse; et leurs acquisitions ne sont pas restées longtemps dans leurs magasins; plus d'une collection s'en est enrichie. L'absence de catalogue a dû certainement nuire aussi au succès de cette vente, improvisée à la mode hollandaise. M. Pillet qui la présidait en conviendra, je pense, comme nous.

VENTE PROCHAINE

Le jour même où paraîtra ce numéro de la *Gazette*, nos lecteurs pourront visiter l'exposition particulière du cabinet de feu le baron Pasquier. On sait que, médecin du roi de Hollande, de la reine Hortense, du grand-duc de Berg et du roi Louis-Philippe, le baron Pasquier reçut souvent pour prix de ses soins quelques-uns de ces objets d'art qui seuls peuvent payer la dette de la reconnaissance. Parmi les toiles qui nous ont le plus frappé, nous recommanderons une composition très-curieuse peinte à Rome, par *David*, en 1797, et tout à fait dans sa première manière; un *Saint Jérôme en prière*, attribué avec toute vraisemblance à *Murillo*, et qui, de chez le maréchal Soult, était passé dans la collection du général Moreau. On sait que nous n'attirons d'ordinaire l'attention de nos lecteurs que sur les pièces tout-à-fait hors ligne, ils doivent donc s'attendre à faire eux-mêmes dans cette collection d'autres découvertes imprévues. La vente aura lieu le 17 décembre.

M. Delbergue procèdera, le 22, à la vente d'un joli choix de dessins de Géricault. Ils appartenaient à M. Colin qui fut l'ami intime du maître; c'est dire qu'ils présentent leurs garanties d'authenticité.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Collection de médailles anciennes et de pierres, *recueillies au Palais du Vatican et dans les divers Musées de Rome.* Reproductions photographiques. *Paris,* 1859; *publié par* Alfred Cadart, *éditeur.*

Ce n'est point pour la première fois que la *Gazette des Beaux-Arts* offre à la photographie la publicité de ses colonnes. L'exposition de la Société française a été l'objet, cet été, d'un compte rendu détaillé, et M. Charles Blanc lui-même écrivait récemment, à propos des *dessins de Raphaël,* « que l'astre qui avait éclairé en secret les chefs-« d'œuvre du génie, les popularise aujourd'hui en les traversant de ses regards, et quo « la démocratie de la beauté nous vient du soleil. »

Un photographe intelligent vient de réunir, dans des boîtes, les meilleurs moulages de toutes ces rares merveilles que nous ont léguées l'antiquité et la Renaissance. Puis, en les éclairant de la bonne façon, c'est-à-dire d'un demi-jour discret, qui frise le relief et fait ressortir les moindres accidents du contour et du modelé, il a braqué sur elle son objectif, et il nous livre aujourd'hui des pages aussi fidèles que les originaux, et bien moins fragiles que les reproductions en plâtre, toujours embarrassantes et facilement altérées par le moindre frottement.

Un de nos habiles dessinateurs, M. Ulysse Parent, a reproduit à son tour, sur le bois, avec une fidélité minutieuse, quelques échantillons, choisis parmi les meilleurs. Dans les antiques, c'est un *Lion* qui s'avance calme et puissant, comme la plus haute image de la force matérielle, et un *Jupiter* entouré des signes du Zodiaque. Dans la Renaissance, c'est une médaille de ce *Sixte-Quint,* dans les traits duquel on retrouve le grand inquisiteur de Venise, le vicaire général des cordeliers, et le cardinal rusé qui feignit la faiblesse pour arriver au suprême honneur; c'est encore *Calixte III,* dans le monde, Alphonse Borgia, celui-là même qui revisa, je crois, le procès de Jeanne Darc et la déclara martyre; c'est surtout une *Tête de femme,* coiffée avec le goût le plus exquis, au profil droit, à la lèvre sensuelle, au cou allongé comme une Diane de Poitiers, et qui, par le détail du cil, réservé en relief, nous rappelle ce beau profil en marbre d'un jeune prince italien qui fut tant admiré à la vente Rattier. Puis viennent avec le XVIIIe siècle, les *Bacchanales d'enfants bouffis* de Clodion, et les *Diane* et toutes les Déesses qui sortaient d'un boudoir pour embellir un olympe d'opéra.

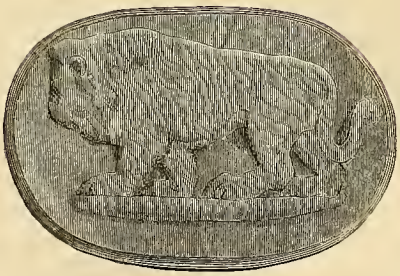
Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux innombrables autres reproductions qui garnissent, par soixante à la page, les onze feuillets de cet album. Ils y trouveront des médailles grecques et d'admirables petits fragments antiques. Si on les regarde à la la loupe, pendant quelques instants, ils grandissent, ils emplissent la page, ils prennent le relief de l'original, et l'imagination reste frappée de ce mystérieux phénomène.

Cette publication est donc un service rendu aux artistes et aux archéologues. Les épreuves en sont pour la plupart excellentes. Nous ne ferons qu'un reproche à l'éditeur, c'est celui d'avoir donné à cette suite un titre trop précis. Elle renferme des échantillons choisis un peu partout. Il y en a d'antiques, mais il y en a d'extrêmement modernes, et l'on aurait même dû ne réunir, sur la même page, que des séries appartenant à une même époque. C'est là une mince critique, et on l'oubliera vite, en parcourant, la loupe à la main, ce musée qui, pour n'être pas celui du Vatican, est l'un des plus curieux et des moins chers que nous ayons encore visités.

Ph. B.

SIXTVS · III · PONT
AX

SIXTVS · V · PONT · MAX
ANN · V



— Par décret du 2 décembre 1859, M. Chabouillet, conservateur adjoint au département des médailles antiques de la Bibliothèque, a été nommé conservateur de ce département, en remplacement de M. Ch. Lenormant, décédé. — M. Lavoix, conservateur adjoint, a été nommé conservateur. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette double nomination qui a causé une satisfaction générale. Elle prouve en effet que les services rendus et les connaissances spéciales sont désormais les meilleurs titres à l'avancement dans l'administration de la Bibliothèque et que le nouveau règlement est une vérité pour tout le monde.

— M. Ducq, architecte du gouvernement, a été nommé membre de la commission d'architecture de l'École de Beaux-Arts, en remplacement de M. Chatillon, décédé.

— La Société des antiquaires de France a procédé dans sa dernière séance au renouvellement de son bureau, pour l'année 1860 :

M. Jules Marion a été nommé président; M. Grésy, premier vice-président M. Micard, deuxième vice-président; M. Leblant, premier secrétaire; M. Devéria, deuxième secrétaire; M. de Montaiglon, bibliothécaire; M. Brunet de Presle, trésorier.

— L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du samedi 10 décembre, a rempli les vacances qui existaient dans la liste de ses correspondants :

En remplacement de M. Pistrucci, graveur en médailles à Londres, décédé; de M. Campana, à Rome; de M. Taurel, graveur, professeur à l'Académie royale d'Amsterdam, décédé; de M. Kastner, élu académicien libre; de M. Spohr, compositeur de musique à Cassel, décédé; de M. Wichmann, sculpteur à Berlin, décédé :

Elle a élu MM. Madrazo, peintre de la reine, à Madrid; Mussini, peintre, professeur à l'Académie de Sienne; Cloot, sculpteur, professeur à l'Académie impériale des Beaux-Arts, à Saint-Pétersbourg; Verdi, compositeur de musique; Joseph Keller, graveur, professeur à l'Académie royale de Dusseldorf; Cinti, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Naples.

— Nous apprenons la mort de l'un des plus remarquables artistes de l'Allemagne, Alfred Rethel, l'auteur des belles fresques de la salle des Empereurs, à l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle. Il n'était guère connu en France que par des suites de dessins gravés au trait dont la composition originale et l'accent étrange avaient vivement frappé à leur apparition; mais on peut dire que ces dessins ne donnaient qu'une idée incomplète du talent de l'artiste : nous espérons être bientôt à même de le faire mieux connaître. Alfred Rethel n'était âgé que de quarante-trois ans. Depuis plusieurs années déjà, il était perdu pour l'art; il avait été frappé subitement d'aliénation mentale dans la force de l'âge et du talent.

P. S. — On nous prie d'annoncer aux amateurs que, le 27 décembre, aura lieu la vente publique d'une peinture originale de Vélasquez, qui est la première pensée de son fameux tableau des *Lances*, la gloire du Musée de Madrid. Cette peinture est d'autant plus curieuse, qu'elle diffère, dans le geste des figures principales, de la composition terminée. Parmi les riches et puissants personnages qu'intéressera particulièrement ce souvenir de l'Espagne, il s'en trouvera, sans doute, qui voudront conserver à la France un si précieux morceau du plus grand des peintres espagnols.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE SUR LES BEAUX-ARTS

PENDANT L'ANNÉE 1859

A côté des études spéciales, consacrées, dans la *Gazette*, aux questions qui ont préoccupé, pendant l'année, et les archéologues de l'histoire de l'art, et ceux qui ne s'intéressent qu'au mouvement contemporain, il nous a paru utile de constater bibliographiquement ce qui avait été fait en dehors de nous. Le champ est si vaste, qu'il y a de quoi labourer pour tout le monde.

La liste qui suit, extraite, en grande partie, et à notre point de vue, du *Journal de la Librairie*, présentera tout ce qui a été publié en France, à l'état séparé, pendant l'année 1859, sur l'art, et sur l'archéologie qui touche si souvent à l'art. Les livres seuls nous ont donné l'ordre que nous avons établi; une bibliographie générale comporterait d'autres divisions, mais nous n'avions affaire qu'à ce qui a été publié dans l'année, et trop de classes se seraient trouvées absolument vides pour que nous ayons pu avoir l'intention de donner un cadre ou un système complet.

En même temps, nous ferons remarquer que si nous n'avons pas compris les catalogues de vente dans notre relevé, c'est qu'ils auraient tenu à peu près inutilement un espace double et triple de celui que nous occuperons; et comme la *Gazette* a une Chronique spécialement destinée à entrer dans le détail de celles de ces ventes qui, seules, ont une importance réelle, nous y renvoyons pour cette partie.

I. — HISTOIRE GÉNÉRALE.

Les arts, étude historique, par Paul Lenoir, architecte. Paris, 1859; in-8 de 35 pages.

De la littérature, des sciences et des arts sous le règne de François 1er, par Le Payen de Flacourt. Paris, 1859; in-8 de 47 pages.

Des arts et des artistes jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par Édouard Laforge. Lyon, 1859; in-8.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome I, pages 254 255.

Institut impérial de France. Académie des beaux-arts. Séance publique annuelle du samedi 1er octobre 1859, présidée par M. Gatteaux, président. Paris, 1859; in-4 de 80 pages.

École impériale et spéciale des beaux-arts. Peinture, sculpture, architecture. Distribution de prix et de médailles d'émulation de l'année scolaire 1857-1858. Paris, 1859; in-8 de 29 pages.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée en 1844 par M. le baron Taylor. 15e année. Paris, 1859; in-8 de 96 pages.

Discours sur les beaux-arts considérés au point de vue de la morale publique et de leur administration, par J. Mareschal, premier inspecteur honoraire et ancien directeur à la liste civile. Paris, 1859; in-8 de 32 pages.

Du droit héréditaire des auteurs et des erreurs du congrès de Bruxelles, suivi d'un Discours sur les beaux-arts, par Jules Mareschal, ancien directeur de la liste civile (beaux-arts). Paris, 1859; in-8 de VII et de 176 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. — Architecture. Peinture.

Cours élémentaire de dessin, appliqué à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, ainsi qu'à tous les arts industriels, comprenant...; par Antoine Étex, statuaire, architecte et peintre, avec texte par l'auteur. 3e édition. Paris, 1859; in-8 de VIII et 8 pages avec 8 planches dans le texte; ou in-4 oblong avec texte et 50 planches gravées et lithographiées d'après les plus grands maîtres.

Nouvelle théorie simplifiée de la perspective, contenant une Introduction historique..., approuvée par l'Académie des beaux-arts; par David Sutter, auteur de la Philosophie des beaux-arts appliquée à la peinture. Paris, 1859; gr. in-4 de VIII et 52 pages, avec 60 planches.

Nouveau manuel complet de perspective du dessinateur et du peintre, contenant..., par A. D. Vergnaud. Nouvelle édition. Paris, 1859; in-18 de 252 pages, avec 7 planches.

Perspective. J. Adhémar. Supplément au Traité, pages 377-442. Paris, 1859; in-8, avec deux planches.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 167-176.

Géométrie populaire artistique et dessin linéaire familier, suivi du dessin d'après nature, sans maître, système d'Abraham Bosse et Carré, perfectionné par Goupil, professeur de dessin. Paris, 1859; in-8 de 111 pages, avec planches.

Bibliothèque artistique.

Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux, ou traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à la construction, à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises..., par J. P. Schmidt. Ouvrage enrichi d'un Vocabulaire d'architecture et d'archéologie. Nouvelle édition. Paris, 1859; in-18 de VIII et 600 pages, avec un atlas in-8 oblong de 29 planches.

Manuel de construction appliqué aux maisons particulières et aux établissements ruraux, contenant des Notions d'architecture..., par Al. Melin, architecte. Nancy, 1859; in-12 de 68 pages.

Traité des constructions rurales et de leur disposition..., par Louis Bouchard. Paris, 1859; 2 vol. gr. in-8, avec 150 planches.

Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments...; contenant... le nettoyage, le rentoiage et la restauration des tableaux à l'huile, la transposition des gravures sur le bois, le verre, etc., par MM. Riffault, Toussaint de Sens et Vergnaud. Nouvelle édition. Paris, 1859; in-18 de 461 pages, avec 3 planches.

La peinture au pastel mise à la portée de tout le monde, par l'application de quatre méthodes nouvelles, par John Andrew, ex-graveur. Paris, 1859; in-8 de 47 pages.

III. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen âge. — Renaissance. Temps modernes. Monographies provinciales. Théâtres. — Peinture sur verre. — Mobilier. Tapisseries. — Costumes. Céramique. — Reliure, etc.

Dictionnaire des antiquités romaines et grecques, accompagné de 2000 gravures d'après l'antique, par Anthony Rich. Traduit de l'anglais sous la direction de M. Chéruel. Paris, 1859; gr. in-12 de XII et 740 pages à deux colonnes.

L'architecture au siècle de Pisistrate, par E. Beulé, professeur d'archéologie à la Bibliothèque impériale. Paris, 1860; gr. in-8 de 302 pages.

Extrait de la *Revue de l'architecture et des travaux publics*, XVe et XVIe volumes.

Notice sur les ruines d'Agrigente, par M. Hittorf. Paris, 1859; in-4 de 22 pages.

Monuments antiques de la ville d'Orange, par M. A. Caristie. Articles de M. Vitet, extraits du *Journal des savants*, juin et juillet 1859. Paris, 1859, in-4 de 26 pages.

Sur les graveurs des inscriptions antiques, par M. Edmond Le Blant. Amiens et Paris, 1859; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Histoire de France, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque, par MM. Henri Bordier et Édouard Charton. Paris, 1859; 2 vol. gr. in-8 à deux colonnes, avec de nombreuses gravures sur bois, exécutées par les artistes du *Magasin pittoresque*.

Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par M. Henin, tome V, 1364-1422. Paris, 1859; in-8 de 499 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome I, page 191.

La Renaissance monumentale en France, spécimens de composition et d'ornementation architectonique empruntés aux édifices construits depuis le règne de Charles VIII, jusqu'à celui de Louis XIV, par Adolphe Berty.

1re livraison. Paris, 1859; gr. in-4, de 3 pages avec 2 planches.

L'ouvrage se composera de 200 planches gravées sur acier, ou chromolithographiées.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome I, pages 255-256, et tome III, pages 116-117.

L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, par Eugène Rouyer, architecte, inspecteur des travaux du Louvre. Paris, 1859; in-4, avec 100 planches.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 247-249.

De l'impuissance architectonique du XIXe siècle et de la substitution du roman au style prétendu ogival généralement adopté aujourd'hui dans la construction des édifices religieux, par Léon Mougenot. Nancy, 1859; in-8 de 24 pages.

De l'architecture religieuse et des architectes au XIXe siècle, par M. l'abbé Auber. Amiens et Paris, 1859; in-8 de 25 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Documents relatifs aux travaux du Palais de justice et à la reconstruction de la Préfecture de police. Impression votée par le Conseil municipal dans la séance du 1er février 1856, et par le Conseil général dans la séance du 5 octobre 1857. Paris, 1859; in-4, de IV et 327 planches, avec un tableau, et un atlas gr. in-fol. de 34 planches.

Abbaye de Saint-Denis : Salle capitulaire. — Maison et salle du trésor, par Mme Félicie d'Ayzac, dignitaire honoraire de la maison impériale de Saint-Denis. Paris, 1859; in-8 de 37 pages.

Eure-et-Loir pittoresque, recueil des vues et des monuments les plus remarquables du département, dessinés d'après nature et lithographiés par Auguste Deroy et Beaujoint. Texte par E. Lefèvre. Chartres, 1858; in-8, de 442 pages.

Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne, par J. F. Boudou de Saint-Amans. Agen, 1859; in-8 de 346 pages, avec lithographies et plans.

Archéologie pyrénéenne; antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine..., par Alexandre Du Mège. Tome I. Prolégomènes. Toulouse, 1859; in-8 de 367 pages, avec un atlas in-fol.

Du château d'Angoulême et des archéologues. Angoulême, 1859; in-8 de 9 pages, avec un plan.

Mémoire pour la conservation du château d'Angoulême lu à la Société d'archéologie. Séance du 1er avril 1859. Réponse à M. P. Abadie. Angoulême, 1859; in-8 de 35 pages.

Signé : Docteur G.

Notice sur l'église Saint-Andoche de Saulieu, par M. Joseph Carlet. Dijon, 1859; in-4 de 34 pages, avec 9 planches.

Extrait des *Mémoires de la Commission archéologique de la Côte-d'Or*.

Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan, par M. V. Tourette, architecte. Mende, 1859; in-8 de 64 pages.

Monographie de l'ancienne abbaye royale de Saint-Yved de Braine, avec la Description des tombes royales et seigneuriales renfermées dans cette église, par Stanislas Prioux. Paris, 1859; in-fol. de 108 pages, avec 27 planches, dont 12 sur acier, 6 en chromolithographie, et 9 en lithographie tirées en bistre.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 84-88.

Études archéologiques jointes à la Description du portail de l'église Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne), par l'abbé J. B. Pardiac. Bordeaux et Paris, 1858-59; 2 vol. in-16, avec planches.

Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges, par M. le baron de Girardot. Paris, 1859; in-8 de 84 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires*, tome XXIV.

Notice sur une maison sise à Chartres, rue du Grand-Cerf, par M. G. R. Ravault. Chartres, 1859; in-8 de 15 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Monographie du château de Heidelberg, dessinée et gravée par Rodolphe Pfhnor, accompagnée d'un texte historique et descriptif, par Daniel Ramée. Paris, 1859; in-fol. de 20 pages et 24 planches.

Une suite de monographies paraîtra sous le titre de : *Châteaux de la Renaissance*.

Quelques jours en Allemagne, par Didron aîné, secrétaire de l'ancien Comité historique des arts et monuments. Paris, 1859; in-4 de 35 pages, avec 2 planches.

Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451, ornées d'une carte géographique et de (VI) planches chromolithographiques représentant : 1° Les armes et ornements attribués à Théodoric; 2° les armes et ornements du roi Childéric; 3° les couronnes du roi Recesvinthus, conservées au Musée de Cluny, par Peigné-Delacourt, membre correspondant de la Société des antiquaires. Paris, 1860; gr. in-4 de 52 pages, avec 7 planches.

Le Tombeau de Childéric Ier, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie..., par M. l'abbé Cochet. Dieppe et Paris, 1859; in-8 avec des gravures sur bois.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 249-251.

Notice sur un reliquaire de l'époque romane, par

M. l'abbé Auber. Amiens et Paris, 1859; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Notice sur les chandeliers d'église au moyen âge, par M. l'abbé J. Corblet; précédée d'une Lettre de H. Dusevel sur le même sujet. Amiens et Paris, 1859; in-8 de 32 pages.

Le grand couteau de Charles le Téméraire au musée du Mans, par E. Hucher. Le Mans, 1859; in-8 de 4 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin de la Société..... de la Sarthe.*

Société académique d'Architecture de Lyon. Programme du concours public pour l'année 1859. Sur le projet d'un pont monumental. Lyon, 1859; grand in-8 de 11 pages avec une planche.

Exposé d'études expérimentales faites en construisant une salle théâtrale à Paris, de 1845 à 1855, pouvant s'appliquer au nouvel Opéra projeté de Paris et au nouveau théâtre de la Seine, par Henri Barthélemy, ingénieur civil. Paris, 1859; in-8 de 38 pages.

Première partie. Les dessins, plans en chromolithographie et les devis, paraîtront lorsqu'il y aura 200 souscriptions à l'ouvrage.

Une salle pour l'Opéra, par Jules Frey. Paris, 1859; in-16 de 32 pages.

Reconstruction du grand théâtre de Moscou, dit Petrowski. Notice descriptive, accompagnée de 20 magnifiques planches en noir, teintées, ornementées et en chromolithographie. Dédiée à S. M. Alexandre II, par Albert Cavos, conseiller d'État, architecte de la cour impériale de Russie, etc. Paris, 1859; grand in-folio de 16 pages, avec 20 planches.

Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans, ouvrage renfermant : 1° Les calques ou les réductions des verrières les plus remarquables; 2° l'inventaire descriptif de tous les vitraux de cette cathédrale; publiés sous les auspices de Mgr Nanquette, évêque du Mans, et sous la direction de M. E. Hucher. 5e livraison. Le Mans et Paris, 1859; grand in-folio de 4 pages, avec 9 planches.

On annonce 100 planches. Le texte est signé : l'abbé Lottin, chanoine du Mans.

La verrière de la passion, à l'église Saint-Martin-ès-Vignes de Troyes; notice par J. P. F...., troyen. Troyes, 1859; in-8 de 7 pages.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Compte rendu par M. P. Mérimée, membre de l'Institut. Paris, 1859, in-8 de 13 pages.

Extrait du *Moniteur* du 14 février 1859.

Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie; précédée du Catalogue des tapisseries qui y sont exposées, par A. L. Lacordaire, directeur de cet établissement. Paris, 1859; in-8 de 76 pages, avec figures dans le texte.

C'est la 4e édition de cette notice.

Tapisserie de Jeanne Darc du Musée d'Orléans, par Vergnaud-Romagnesi. Orléans, 1859; in-8 de 6 pages.

Costumes anciens et modernes. — Habiti antichi e moderni di tutto il mundo, di Cesare Vecellio. Précédés d'un Essai sur la gravure sur bois, par M. Amb. Firmin Didot. t. I. 1re livraison. Paris, 1859; in-8 de 20 pages avec figures.

On annonce plus de 500 costumes.

Notice sur le rochet de Saint-Thomas de Cantorbery, conservé à la cathédrale d'Arras, par M. l'abbé E. Van Drival, chanoine. Arras et Paris, 1859; in-8 de 10 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Collection de figurines en argile de l'époque gallo-romaine, avec les noms des céramistes qui les ont exécutées; recueillies, dessinées et décrites par Edmond Tudot. Moulins et Paris, 1859; in-4 de 8 pages, avec gravures sur bois.

On annonce un vol. in-4, avec 60 pl. lithographiées.

Les carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance, précédés de l'histoire des anciens pavages : mosaïque, labyrinthes, dalles incrustées; par M. Emile Amé, architecte, etc. Bar-sur-Aube et Paris, 1859; in-4 de XXIX et 210 pages, avec 60 dessins dans le texte et 90 planches imprimées en couleur.

Tiré à 300 exemplaires.

Une nouvelle poterie d'Avisseau. Notice sur cette famille, par C. de Sourdeval. Tours, 1859; in-8 de 4 pages.

Notice sur les reliures anciennes de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, par M. Rodolphe Minzloff, conservateur de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Paris, 1859; in-8 de 40 pages.

Extrait du *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire.* Novembre et décembre 1858.

Notice sur le wagon d'honneur offert par la compagnie privilégiée Pio-Latina, chemin de fer de Rome à la frontière napolitaine, à Sa Sainteté le pape Pie IX. Paris, 1859; grand in-8 de 8 pages.

IV. — NUMISMATIQUE.

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. — De l'importance au point de vue de l'histoire et de l'art, des monuments que renferme le Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. — Interprétation des

tableaux de Vanloo qui le décorent; par Dauban. Paris, 1859; in-8 de 16 pages.

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henry Cohen. Tome I. Paris, 1859; gr. in-8 de XXXII et 484 pages, avec 19 planches.

On annonce un 2e volume.

Numismatique des Arabes avant l'islamisme, par Victor Langlois. Paris, 1859; in-4 de XII et 158 pages, avec 5 planches.

Essai sur la numismatique ibérienne..., par P. A. Boudard. Béziers et Paris, 1859; in-4, avec planches.

De la numismatique papale, par M. l'abbé V. Pelletier, chanoine de l'église d'Orléans. Amiens et Paris, 1859; in-8 de 14 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Recherches sur des monnaies, méreaux, sceaux, jetons historiques de la ville de Mantes, à diverses époques de son histoire, par J. N. Loir (de Paris). Versailles et Paris, 1859; in-8 de III et 51 pages, avec 5 planches.

Extrait du 5e volume des *Mémoires de la société... de Seine-et-Oise*.

Description et gravures de médailles commémoratives de plusieurs événements intéressants de la ville de Metz, par F. M. Chabert. Metz, 1859; in-8 de 15 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*. 1857-58.

Nicolas Briot, graveur des monnaies du duc de Lorraine, Henri II. Nancy, 1859; in-8 de 15 pages.

Signé : Henri Lepage, archiviste de la Meurthe. Tirage à part d'un article du *Journal d'archéologie lorraine*.

Notice sur Louis Michel Petit, graveur en médailles, précédée d'un Aperçu sur l'histoire de la gravure en médailles par Alphonse Pauly, avec portrait gravé par H. Brevière. Paris, 1859, in-8 de 3 pages.

De la gravure en médaille au XIXe siècle, par Ch. Lévêque, professeur au collége de France. Raymond Gayrard. Paris, 1859; in-8 de 15 pages (voir aux *Biographies*).

Extrait du *Journal général de l'instruction publique*, 12 mars 1859.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédés d'une Dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne, par Louis Viardot. 3e édition, revue et très-augmentée. Paris, 1859; in-18 de VIII et 395 pages.

La collection des *Musées d'Europe* se compose de 5 volumes.

Les galeries publiques de l'Europe, par M. J. G. D. Armengaud, Rome. Paris, 1859; gr. in-4 de 435 pages, avec de nombreuses gravures sur bois.

Le texte de cet ouvrage est revendiqué par M. Charles Blanc.

Le musée royal de Madrid, par M. le comte Clément de Ris, attaché à la conservation des musées impériaux. Paris, 1859; in-18 de VIII et 150 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 254-255.

Musée de l'amateur. Choix des meilleurs tableaux, sculptures et dessins des artistes belges contemporains, lithographiés par P. Lauters, professeur de dessin à l'École royale de gravure et C. Billoin. Paris, 1859; in-fol. de 21 pages, avec 60 planches.

En Hollande. Lettres à un ami, par Maxime du Camp, suivies des Catalogues des musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam. Alençon et Paris, 1859; in-12 de 387 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 317-318.

L'art, les artistes et l'industrie en Angleterre. Discours prononcé devant la Société des arts de Londres par Théophile Silvestre... Paris, 1859; in-18 de 108 pages.

Notice du Musée impérial de Versailles, par Eudore Soulié, conservateur adjoint des musées impériaux, chargé du service du Musée de Versailles. 1re partie. Rez-de-chaussée. 2e édition. Paris, 1859; in-12 de LXXVIII et 525 pages.

Les gloires de la France, par Lélius. Choix des plus beaux tableaux du Musée de Versailles, peints par les maîtres de l'école française, et reproduits sur acier par nos premiers graveurs. Paris, 1860; gr. in-fol. de 250 pages, avec 100 gravures sur acier.

Les musées de province, par M. le comte L. Clément de Ris, attaché à la conservation des musées impériaux. Tome I. Paris, 1859; in-8 de 346 pages.

Notice des tableaux exposés dans le Musée Lorin, à Bourg. Bourg, 1859; in-16 de VIII et 38 pages.

125 numéros.

Catalogue des tableaux et statues du Musée de Nantes. 7e édition, 2e du catalogue refondu. Nantes, 1859; in-12 de 305 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 252-253.

Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes, d'après des documents officiels et inédits, par M. Henri de Saint-Georges, se-

crétaire en chef de la mairie. Nantes et Paris, 1859; in-8.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 374-375.

Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au Musée de Rouen, augmenté de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection. Rouen, 1859; in-12 de 187 pages.

454 numéros.

Salon de 1859. Indiscrétions, par J. H. Duvivier. Paris, 1859; in-12 de 24 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 15 avril 1859. Paris, 1859; in-12 de XXVI et 533 pages.

Peinture : N° 1-3045; sculpture : 3046-3517; gravure, 3518-3677; lithographie : 3678-3773; architecture : 3774-3887. Ce livret est terminé par la nomenclature des ouvrages d'art exécutés ou placés dans les monuments publics depuis le précédent salon.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 129-141, 193-208, 271-299, 350-371, et tome III, pages 21-39.

Notice sur les principaux tableaux de l'exposition de 1859. Peintres français. Paris, 1859; in-12 de 72 pages. — 2e édition, corrigée et augmentée, in-12 de 72 pages.

Le Salon de 1859, par Maxime du Camp. Paris, 1859; in-18 de 215 pages.

Le Salon de 1859, par M. H. Dumesnil. Paris, 1859; in-18 de 234 pages.

Les peintres français. Salon de 1859, par Louis Jourdan. Paris, 1859; in-18 de 215 pages.

A paru dans le *Siècle*.

Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859, par Louis Auvray. Paris, 1859; in-12 de 108 pages.

L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859, par Alexandre Dumas. Paris, 1859; in-18 de 192 pages.

Impressions d'une femme au Salon de 1859, par Mathilde Stevens. Paris, 1859; in-18 de 144 pages.

Les quatorze stations du Salon. 1859. Suivies d'un récit douloureux, par Zacharie Astruc. Préface de George Sand. Paris, 1859; in-18 de VIII et 408 pages.

Souvenir du Salon de 1859, contenant une appréciation de la plupart des œuvres admises à cette exposition des beaux-arts, et résumé sommaire des critiques contradictoires, extraites des journaux et revues, par Maurice Aubert. Paris, 1859; in-18 de 367 pages.

Notice sur les tableaux des artistes étrangers et les principaux ouvrages de sculpture, gravure, architecture, dessin, aquarelle, miniature, numismatique, lithographie, chromolithographie, photographie de l'Exposition de 1859. Paris, 1859; in-12 de 60 pages.

Salon de 1859 (Artistes de Versailles), par Victor Manier. Versailles, 1859; in-8 de 62 pages.

Extrait de la *Concorde de Seine-et-Oise*.

Salon de 1859. (Les artistes du département de l'Orne.) Exposition régionale de Saint-Lo, (les artistes normands; les industriels du département de l'Orne; liste des lauréats), par Gustave Le Vavasseur. Argentan et Caen, 1859; in-12 de 43 pages.

Extrait du *Journal de l'Orne*.

Études artistiques. Lettres sur le Salon de 1859. — Les artistes marseillais au Salon de 1859. — L'œuvre d'Ary Scheffer. — Velasquez au Musée de Madrid. Marseille, 1859; gr. in-8 de 112 pages.

(Par Henri Fouquier.)

Société des amis des arts. Exposition de 1859. Objets d'art devant former les lots destinés aux actionnaires de l'exercice 1858. Catalogue. Paris, 1859; in-18 de 16 pages.

Projet d'une exposition de produits manufacturés et d'œuvres d'art qui aura lieu à Lyon en 1860. Lyon, 1859; in-8 de 23 pages.

Signé : Claudius Fournet.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société des amis des arts de Lyon, fondée en 1836. (1858-1859.) 23e exposition. Lyon, 1859; in-18 de XXIII et 99 pages.

Exposition de peinture et de sculpture. Metz 1858. Rapport fait à l'Académie impériale de Metz au nom de la Société des Amis des Arts, par M. Vignotti. Metz, 1859; in-8 de 8 pages.

Notice sur les tableaux, dessins, sculptures, etc., composant l'exposition des Beaux-Arts, à Orléans, à l'occasion des fêtes des 7 et 8 mai 1859. Orléans, 1859; in-12 de 25 pages.

205 numéros.

Revue de la dix-septième exposition municipale des beaux-arts, par Gustave Gouellain. Rouen, 1858; in-18 de 48 pages.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la société artistique du Var, dans la salle du Musée de Toulon; 1858. Toulon, 1858; in-18 de 24 pages.

Exposition des beaux-arts et de l'industrie à Toulouse, dans les anciens ateliers des messageries du midi, acquis par la ville, rue Saint-Aubin. Année 1858. Toulouse, 1859; in-8 de 20 pages.

Précis signé : Urbain Vitry, secrétaire général de l'exposition.

VI. BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Les architectes et les sculpteurs les plus célèbres : Erwin de Steinbach ; Pierre de Montereau ; Jean de Pise ; Arnolfo ; Giotto ; Brunelleschi ; etc. Lille, 1859 ; in-12 de 190 pag., avec une figure.

Galerie des artistes célèbres. Peintres, sculpteurs, architectes ; par Mme C. Fallet. Rouen, 1859 ; grand in-8 de 303 pages, avec figures.

Les princes de l'art. Architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, musiciens, poëtes, orateurs ; par Mme Céline Fallet. Rouen, 1859 ; grand in-8 de 415 pages, avec figures.

Histoire des artistes peintres, sculpteurs, architectes, musiciens-compositeurs, nés dans le département du Gard ; par Michel Nicolas. Nîmes, 1859 ; in-12 de 243 pages.

Galerie des peintres lyonnais, publiée par Auguste Thierriat, conservateur des musées et du Palais des beaux-arts. Lyon, 1859 ; in-16 de 77 pages.

Les Saint-Aubin, par Jules et Edmond de Goncourt. Étude contenant quatre portraits inédits, gravés à l'eau-forte. Lyon et Paris, 1859 ; in-8, avec quatre planches.

Tiré à 200 exemplaires.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 246-248.

Histoire d'un précieux tableau peint par Lacroix, représentant madame la duchesse de Berry avec ses deux enfants, exposé au Musée du Louvre en 1822. Paris, 1859 ; in-8 de 31 pages.

Catalogue des œuvres d'Ary Scheffer, exposées au profit de la caisse de secours de l'association des artistes. Paris, 1859 ; in-8 de 29 pag.

98 numéros.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pag. 40 57.

Ary Scheffer. Étude sur sa vie et ses ouvrages. Exposition de ses œuvres au boulevard des Italiens, n° 26, par Antoine Etex. Paris, 1859 ; grand in-8 de 35 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 251-253.

Ary Scheffer ; par Ch. Lenormant, de l'Institut. Paris, 1859 : in-8 de 31 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses œuvres, par Théodore Passa. Paris, 1859 ; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue chrétienne*.

Légendes d'atelier. Paris, 1859 ; in-8 de 13 pag.

Contient : 1° *Le Chemin de Damas*, saynate, en un acte, de conversion. Personnages : Eugène Delacroix, l'Institut, les quatre lions de l'Institut ; 2° *M. Horace Vernet* ; 3° *M. Ingres, peintre et martyr* (par Laurent Jan).

Tableaux peints par M. Court, exposés au profit de la caisse des secours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs, 26, boulevard des Italiens. Paris, 1859 ; grand in-8 de 95 pages.

Célébrités franc-comtoises. Peintres. Faustin Besson, par Armand Marquiset, sous-préfet en retraite. Besançon, 1859 ; in-18 de 89 pag.

École primitive de Venise. Girolamo Mocetto, peintre et graveur vénitien, par Émile Galichon. Paris, 1859 ; gr. in-8 de 16 pages, avec figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 322-336.

Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican, par F. A. Gruyer. Tome I. Les Chambres. Tome II. Les Loges. Paris, 1859 ; 2 vol. in-8, avec un portrait de Raphaël.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 189-190.

Raphaël et le portrait du pape Jules II, appartenant à la galerie du prince Youssoupoff, à Saint-Pétersbourg. Paris, 1859 ; in-8 de 28 pages.

Le Raphaël de M. Morris Moore, Apollon et Marsyas, documents accompagnés de préfaces, de traductions, de notes et d'une étude, par Léon Batté. Paris et Londres, 1859 ; in-8 de XVI et 109 pages.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 5-20.

Michel-Ange et son temps, par M. Gustave Garisson. Toulouse, 1859 ; in-8 de 83 pages.

Extrait de la *Revue de Toulouse*, février et mars 1859.

Michel-Ange poëte. Première traduction complète de ses poésies, précédée d'une Étude sur Michel-Ange et Vittoria Colonna, par A. Lannau-Rolland. Paris, 1860 ; in-18 de III et 353 pages.

Nicolo dell' Abbate. Étude par M. Frédéric Reiset. Paris, 1859 ; gr. in-8 de 32 pages, avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 193-209, 266-277.

École allemande ; Martin Schönganer, peintre et graveur du XVe siècle, par Émile Galichon. Paris, 1859 ; gr. in-8 de 24 pages, avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome III, pages 257-265, 321-335.

J. Pradier. Étude sur sa vie et ses ouvrages, par le plus ancien de ses élèves, Antoine Etex. Paris, 1859 ; gr. in-8 de 48 pages avec une planche.

Raymond Gayrard graveur et statuaire. Notice biographique, par M. Jules Duval, secrétaire du Conseil général de la province d'Oran. Les Batignolles, 1859 ; gr. in-8 de 170 pages. (voir à la *Numismatique*.)

Biographies aveyronnaises.

A Armand Levéel, son compatriote, Aristide Fremine. — La statue de Napoléon Ier à Cherbourg (en vers). Cherbourg, 1859; in-8 de 15 pages.

Notice sur la vie et les travaux de Gérard Audran, graveur ordinaire du roi, par Georges Duplessis. Lyon, 1859; in-8 de 44 pages.

VII. — GRAVURE.

Xylographie de l'imprimerie de Troyes pendant le xve, le xvie, le xvie et le xviie siècles, précédée d'une Lettre-Introduction du bibliophile Jacob; publiée par Varusoltis, de Troyes. Troyes et Paris, 1859; petit in-4 de 80 pages.

571 bois employés pendant quatre siècles par les imprimeurs de Troyes.

Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Vérard, maître libraire, imprimeur, enluminneur et tailleur sur bois, de Paris, 1485-1512, par J. Renouvier. Lyon et Paris, 1859; petit in-8 de 52 pages, avec deux grandes planches gravées sur bois.

Tiré à 200 exemplaires.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 252-254.

Le Peintre-Graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, nés dans le xviie. siècle. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur français de M. Robert-Dumesnil, par Prosper de Baudicour. Tome I. Paris, 1859; in-8 de vii et 312 pages.

Notes sur les estampes satiriques, bouffonnes ou singulières, relatives à l'art et aux artistes français pendant les xviie et xviie siècles, par Thomas Arnauldet. Paris, 1859; gr. in-8 de 35 pages, avec des figures dans le texte et deux planches.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome III pages 342-361, et tome IV, pages 101-113.

Paris qui s'en va. Publication artistique, dessinée et gravée par Léopold Flameng. Texte par..... 1re et 2e livraisons. Paris, 1859; in-fol. de 4 pages, avec 2 gravures.

On annonce deux livraisons par mois.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 316-317.

L'œuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts; Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte. Tome I. 1re livraison. Paris, 1859; in-8 de iv et 288 pages.

L'ouvrage aura deux volumes.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 77-92.

VIII. — PHOTOGRAPHIE.

L'art du photographe, comprenant les procédés complets sur papier et sur glace, négatifs et positifs, par H. de La Blanchère, peintre et photographe. Paris, 1859; in-8 de viii et 280 pages.

Catalogue de la troisième exposition de la société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. Palais des Champs-Élysées. Paris, 1859; in-8 de 62 pages.

1295 numéros.

Voir : *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 209-221.

La photographie au palais des beaux-arts, par Ph. Burty. Paris, 1859; gr. in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, pages 209-221.

La photographie au salon de 1859, par Louis Figuier. Paris, 1860; in-18 de vii et 88 pages.

Sur les progrès de la photographie. Résumé des communications faites à la Société des sciences naturelles de Seine-et-Oise, par M. Colin. Versailles, 1859; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société*.

L'Enfer de Dante Alighieri, 40 dessins composés par Stürler, photographiés par Bertsch et Arnaud. 1re partie. Paris, 1859; in-4 de 44 pages, avec 40 photographies.

On annonce le Purgatoire et le Paradis.

L'Album. Recueil de dessins, tableaux et statues d'après les ouvrages des meilleurs artistes français et étrangers, photographiés par M. Bingham. Publié avec des notes sous la direction de M. Louis Martinet. 1re livraison. Paris, 1859, in-4 de 10 pages, avec 10 photographies.

On annonce 100 photographies.

IX. PÉRIODIQUES

PARUS DANS L'ANNÉE 1859.

Le courrier mensuel, bulletin bibliographique, à l'usage de l'artiste et du curieux. 1re année, n° 1. Janvier et février 1859. Paris, 1859; in-8 de 32 pages.

Paraît tous les deux mois.

Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité. Rédacteur en chef, M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. 1re livraison. 1er janvier. Paris, 1859; gr. in-8 de 64 pages, avec gravures et vignettes.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Le Propagateur. Presse des beaux-arts et des faits religieux, paraissant mensuellement et publié avec le concours d'ecclésiastiques, de

gens de lettres et d'artistes. Musique sacrée, organographie, peinture, architecture, etc. 1re année, no 1. Janvier 1859. Bourges et Paris; in-8 à 2 colonnes de 24 pages.

Revue centrale des arts en province. Recueil artistique, littéraire, archéologique, paraissant le 1er de chaque mois, par M. Gustave Saint-Joanny, ancien directeur de l'Art en province. 1re année. Avril 1859, no 1. Lyon, 1859; in-4 de 24 pages à deux colonnes, avec une planche.

PAUL CHÉRON.

GRAVURES

Ne pouvant énumérer toutes les gravures qui ont paru dans le cours de cette année, nous avons choisi avec soin, parmi un grand nombre d'images sans nulle importance, celles qui offrent quelque intérêt aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* soit par leur mérite propre, soit parce qu'elles reproduisent des compositions célèbres non encore gravées, et nous espérons en avoir peu oublié parmi celles-ci.

Nous avons adopté la classification par peintres comme étant la plus rationnelle, et nous avons eu le soin d'indiquer, aussi souvent que nous l'avons pu, les cabinets dans lesquels se trouvent les tableaux ou les dessins originaux.

De cette simple nomenclature, il ressort que le grand art compte en France beaucoup d'adeptes. Parmi les peintres des siècles passés, les maîtres italiens du XVIe siècle ont à peu près seuls trouvé des interprètes. Pendant qu'à l'étranger, les frères Alinari photographiaient les superbes dessins conservés dans les cabinets de Florence, Venise et Vienne, et qu'en Angleterre, le prince Albert faisait reproduire par le même moyen les moindres croquis de Raphaël; en France, M. Leroy, avec le concours de MM. Reiset et Villot, gravait avec une fidélité remarquable les plus beaux spécimens du dessin laissés par les grands maîtres de la Renaissance italienne. Par exception, Claude Lorrain, Poussin, Rembrandt et Rubens ont seuls été appelés à y figurer. La planche la plus importante qui ait été gravée en cette année est celle de M. Joseph Keller. Cet artiste a consacré son burin à l'une des œuvres les plus remarquables de Raphaël, la fresque du Vatican représentant la Dispute du Saint-Sacrement; et cette gravure par ses dimensions comme par son mérite est une de celles qui font le plus d'honneur à notre siècle.

ANDREA DEL SARTO. — *Tête de femme*, d'après le dessin de la collection de M. His de La Salle, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Etude pour un Christ*, d'après le dessin de la collection du musée du Louvre, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

FRA BARTOLOMMEO. — *Vierge sur un trône*, d'après le dessin de la collection de M. His de La Salle, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

PAUL BAUDRY. — *La Fortune et le Jeune enfant* (musée du Luxembourg), et la *Léda*, gravures de M. Metzmacher.

LÉON BENOUVILLE. — *Les deux Pigeons* (collection de Mme Benoit Fould), par M. F. Girard. — *Nicolas Poussin trouvant la composition de son tableau, le Moïse sauvé* (appartiennent à M. Goupil), par M. Pichard.

BIDA. — *Les Juifs sous les murs de Salomon*, gravure de MM. Pollet et Alphonse Masson.

BRACQUEMOND. — Portrait de M. Théophile Gautier, eau-forte.

CABANEL. — *Michel Ange Buonarroti dans son atelier* (appartient à M. Goupil), par M. Castan.

CHAPLIN. — *La Toilette*, par M. Bracquemond.

CLAIRE-CHRISTINE. — *Portrait de Mme la comtesse d'Agoult*, eau-forte de M. Léopold Flameng.

S. CORNU. — *Portrait de M. J. Arago*, gravé par MM. Pollet et Alphonse Masson.

CORRÉGE. — *Tête de jeune homme*, d'après le dessin de la collection du musée du Louvre, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Sujet mythologique*, d'après le dessin de la collection du musée du Louvre, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

A. De Curzon. — *Psyché* (salon de 1859), acheté par le gouvernement, eau-forte de M. Léopold Flameng.

Daubigny. — *Le soleil couchant* (salon de 1859), eau-forte de M. Daubigny.

Eugène Delacroix. *Saint-Sébastien* (salon de 1859), eau-forte de M. Léopold Flameng. — *Médée furieuse* (musée de Lille), par M. Geoffroy.

Paul Delaroche. — *Le Génie captif* (dessin de la collection de M. Delaroche, fils), gravure au burin de M. A. François. — *Jane Gray* (collection de S. E. Adatole Demidoff), gravure au burin de M. Paul Mercury. — *Mater Dolorosa* (musée de Liége), gravure au burin de M. Jules François. — *Jésus au jardin des Oliviers* (collection de M. François Delessert), gravure au burin de M. Jules François. — *Les Girondins* (collection de Mme Bedoît Fould), gravure à la manière noire de M. Edouard Girardet. — *La Cenci* (collection de M. Werlé de Reims), gravure à la manière noire du même graveur. — *La Vierge au pied de la Croix* (musée de Liége), par M. Jules François — *Dernière prière des enfants d'Edouard*, gravure au burin de M. Jules François.

Edouard Durufe. — *Le congrès de Paris* (ministère des affaires étrangères), gravure de M. Auguste Blanchard.

Gustave Doré. — *Types et costumes*, suite de vingt estampes.

Ch. Jacque. — *La Bergerie*, eau forte capitale, tirée à cent exemplaires seulement.

Léopold Flameng. — *Paris qui s'en va*, première livraison, deux planches à l'eau-forte.

Francia. — Nielle inédit, de la collection de M. de Langalerie, reproduit par M. Gaucherel.

Gainsborough. — *Mistress Graham*, eau-forte de M. Léopold Flameng.

Gendron. — *Scène vénitienne*, par M. Rollet.

Gleyre. — *Les illusions perdues*, par M. Jazet.

Hamon. — *La cantharide esclave*, gravure de M. Rosotte.

F. Heelbuth. — *La leçon de danse*, par M. H. Eichens.

Herrera le Vieux. — *Saint Basile* (musée du Louvre), gravé à l'eau forte par M. Bracquemond.

Ingres. — *Louis XIV et Molière* (foyer du théâtre Français), eau-forte de M. Léopold Flameng. — Portrait de S. A. I. le prince Napoléon, gravure au burin de M. Pollet. — *Portrait de Mme la comtesse d'Agoult et de sa fille*, gravure en fac-simile de M. Salmon.

Jalabert. — *Raphaël Sanzio dans son atelier*, par M. Girardet.

Jouvenet. — *La descente de Croix* (musée du Louvre), gravure à l'eau-forte de M. Alphonse Masson.

Knauss. — *Un Convoi funèbre*, eau-forte de M. Charles Carey.

Labouchère. — *Luther à la diète de Worms*, *Luther et Alexius*, gravures de M. Nargeot. — *La mort de Luther*, gravure de M. Pardinel.

Landelle. — *Portrait d'Alfred de Musset* (pastel du cabinet de M. Landelle), gravure au burin de M. Pollet.

Henri Lehmann. — *Portrait d'Ary Scheffer*, gravure en fac-simile de M. Dien (appartient à M. Lehmann). — *Portrait de M. Jules Sandeou* (cabinet de M. Sandeau), gravure de M. Metzmacher.

Claude Lorrain. — *Paysage*, d'après le dessin de la collection de M. Desperet, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

Luini. — *Deux enfants qui s'embrassent* (collection de M. F Reiset), dessin gravé en fac-simile par M. Adolphe Leroy.

F. de Madrazo. — *Portrait de S. A. R. l'infante Josefa Fernanda de Bourbon*, gravure de M. Gustave Lévy.

Mantegna. — *Judith*, d'après le dessin de la collection de M. Gatteaux, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

Michel-Ange. — *La Vierge de Manchester* (appartient au R. H. Labouchère, M. P.), burin de M. A. François. — *La Prudence*, d'après le dessin de la collection de M. F. Reiset, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Étude pour une Sibylle*, *Etude pour la Vierge de l'église Saint-Laurent à Florence* (Musée du Louvre), d'après les dessins de la collection du musée du Louvre. — *L'innocence effrayée par l'hypocrisie* (cabinet de M. Reiset), gravures en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Portrait de Michel-Ange*, gravure au burin de M. Dien.

Millet. — *La Mort et le Bûcheron* (salon de 1859), eau-forte de M. Ed. Hédouin.

Murillo. — *L'Immaculée Conception* (musée du Louvre), gravure de M. Lefèvre.

Niccolo dell' Abbate. — *Figure emblématique*, dessin du musée du Louvre gravé en fac-simile par M. Gaucherel.

V. Orsel. — *Le Bien et le Mal*, gravure au burin de M. Vibert. — *Le Riche et le Pauvre*, par M. Danguin.

Overbeck. — *Agar et Ismaël*, gravure de M. Ludy, d'après le dessin original.

Dom Papety. — *Un Rêve de bonheur* (musée de Compiègne), par M. Jazet.

Pérugin. — *Etude d'Ange*, d'après le dessin de la collection de M. His de La Salle, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

PICOU. — *Le Furet*, par M. Cornilliet.

POUSSIN. — *L'Extrême-Onction* (collection du musée du Louvre), *Renaud abandonnant Armide* (cabinet de M. His de La Salle), dessins gravés en fac-simile de M. Alphonse Leroy.

PRIMATICE. — *François Ier reçu par les nymphes de Fontainebleau* (dessin du musée du Louvre), gravure à l'eau-forte par M. Gaucherel

RAPHAEL. — Composition pour la *Dispute du Saint-Sacrement*, d'après le dessin de la collection de M F. Reiset, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — Étude pour le *Festin des dieux*, d'après le dessin de la collection de M. F. Reiset, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Apollon et Marsyas* (appartient à M. Moore), gravure au burin de M. Normand. — Étude pour la *Vierge de la maison d'Albe*, d'après le dessin à la sanguine du musée Wicar, à Lille, gravure en fac-simile par M. André Wacquez. — Seconde étude pour la *Vierge de la maison d'Albe*, verso du dessin précédent. — Étude pour l'*École d'Athènes*, d'après le dessin à la mine d'argent du musée Wicar, à Lille, gravure en fac-simile par M. André Wacquez. — Étude d'ange pour la *fresque des Sibyllies*, d'après le dessin de la collection de M. F. Reiset, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *La Dispute du Saint-Sacrement*, (fresque du Vatican), gravure au burin de M. Joseph Keller. — *Sainte-Cécile*, d'après le tableau du musée de Bologne, gravure au burin de M. Lefèvre. — *La Belle jardinière*, d'après le tableau de la galerie du Louvre, gravure au burin de M. Joseph Bal. — *Le Massacre des Innocents* (dessin de l'académie de Venise), gravure en fac-simile de M. de Vrecde. — Étude pour la *figure de Sapho dans la fresque du Parnasse* (dessin de la collection du British-Museum), gravure en fac-simile de M. L. Gaucherel. — *La Vierge au Linge*, de la galerie du Louvre, gravure au burin de M. Weber.— *La Vierge, dite Aldobrandine*, gravure au burin de M. Bridoux. — *La Calomnie d'Apelles* (musée du Louvre), dessin gravé en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

REMBRANDT. — *Tête d'homme* (collection de M. Norblin, d'après des dessins et gravures en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Jeune homme agenouillé devant un vieillard assis à une table* (collection Desperets), *Femme malade et couchée* (collection de M. Villot), *Agar renvoyée par Abraham*, *Fuite en Egypte*, *Repos en Egypte*, *la Jeunesse surprise par la mort*, *Songe de Nabuchodonosor*, gravures de l'œuvre de Rembrandt et reproduites en fac-simile par M. Flameng.— *L'Ange disparaissant devant Tobie* (collection Charles Blanc), *la Femme malade de la pièce aux cent florins* (cabinet P. Deschamps), *les Pèlerins d'Emmaüs*, dessins gravés à l'eau-forte par M Flameng. — *La Famille d'artisans*, par M. Ch. Damour.

ROBERT-FLEURY. — *Le colloque de Poissy* (musée du Luxembourg), gravure à la manière noire de M. Paul Girardet.

JULES ROMAIN. — *Enlèvement de Proserpine*, d'après le dessin de la collection de M. His de La Salle, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

ROUX. — *Rembrandt*, par M. Martinet.

RUBENS. — *Etude de femme* pour son tableau connu sous le nom de Jardin d'Amour, du musée de Dresde, dessin du musée du Louvre reproduit en fac-simile par M. Alph. Leroy.

MAURICE SAND. — *Masques et bouffons*, gravés à l'eau-forte par M. Manceau.

ARY SCHEFFER. — *Portrait de M. Villemain*, de l'Académie Française, gravure à la manière noire de M. F. Girard. — *Ruth et Noémi* (appartient à Mme la baronne de Rothschild), gravure au burin de M. Levasseur. — *Jacob et Rachel* (appartient à M. Wittering), gravure du même.

MARTIN SCHÖNGAUER. — *La Mort de la Vierge* (collection de M. Beaucousin), eau-forte de M. Léopold Flameng.

SCHOPIN. — *Paradis de Mahomet*, par M. Jazet.

ALFRED STEVENS. — *La rentrée du bal*, gravure au burin de M. Charles Carey.

TERBURG. — *Le galant militaire*, de la galerie du Louvre, gravure au burin de M. Jules François, pour la chalcographie.

TITIEN. — *La Vierge au lapin blanc*, d'après le tableau de la galerie du Louvre, gravure au burin de M. Langier.

HORACE VERNET. — *Daniel dans la fosse aux lions*, gravure à la manière noire de M. Paul Girardet. — *Chasse au mouflon*, par M. Manceau.

PAUL VÉRONÈSE. — *Jupiter foudroyant les vices*, (musée du Louvre), eau-forte de M. Léopold Flameng. — *Sainte famille*, *Tête d'un jeune nègre*, d'après les dessins de la collection du musée du Louvre, gravures en fac-simile par M. Alphonse Leroy. — *Femme poursuivie par un satyre*, d'après le dessin de la collection de M. His de La Salle, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

V. VIDAL. — *Portrait de M. Félicien David*, gravure de M. Metzmacher.

LÉONARD DE VINCI. — *Etude d'enfant*, d'après le dessin de la collection de M. Desperet, gravure en fac-simile par M. Alphonse

Leroy. — *Tête d'homme*, d'après le dessin de la collection du musée du Louvre, gravure en fac-simile par M. Alphonse Leroy.

Winterhalter. — *L'Impératrice Eugénie*. par M. Jouannin.

A. Yvon. — *Prise de la Tour de Malakoff* (musée de Versailles), eau-forte de M. Ferdinand Lefman.

Ornements, vases et décorations d'après les maîtres, par Aug. Péquégnot.

LITHOGRAPHIES

Paul Baudry. — *Léda*, par M. Emile Lassalle.

Charles Bazin. — *Portrait de M. le marquis de La Rochejacquelein*, par M. Soulange-Teissier.

Bodmer. —Trois *paysages avec animaux*, d'après ses tableaux.

Chaplin. — *Les Roses d'Automne*, par M. Célestin Nanteuil.

Gust. Courbet. — *Les Casseurs de Pierre*, par M. E. Vernier.

A. De Curzon. — *Jardin du couvent*, Tivoli, par M. Gilbert.

Decamps. — *Samson tournant la meule*, *Samson renversant les colonnes du Temple*, par M. Eugène Le Roux.

Eugène Delacroix. — *Entrée des Croisés à Constantinople*, par M. Achille Sirouy. — *Dante et Virgile*, par M. Emile Lassalle.

Paul Delaroche. — *Napoléon à Sainte-Hélène*, par M. Lafosse.

Ed. Dubufe. — *Mlle Rosa Bonheur*, par M. Achille Sirouy.

H. Flandrin. — *Portrait de M. le baron de F. de P.*, par M. Hirsch. — *La baronne de P.*, par le même.

Paul Flandrin. — *Solitude*, par M. Laurens.

Gérome. — *Le Duel de Pierrot*, par M. Achille Sirouy.

Gigoux. — *Portrait de O'Callaghan*, par M. Emile Lassalle.

Heilbuth. — *Palestrina*, par M. Aubert.

Ingres. — *Portrait de Mmes...*, fac-simile par M. Sudre. — *Tête d'odalisque*, par le même.

Eugène Isabey. — *Charles IX chez son armurier*, par M. Ziem. — *La fille du Marinier*, par M. Achille Sirouy.

G. Jadin. — *Les sept Péchés capitaux*, par M. Emile Lassalle.

Jobbé-Duval. — *Le Calvaire*, par M. Aubert.

E. Landseer. — *Le Chien du pauvre*, par M. Soulange-Teissier.

Mulready.—*Le Loup et l'Agneau*, par M. Achille Sirouy.

Célestin Nanteuil. — *Séduction* et *Perdition*, par lui-même.

Raffet. — *Siége de Rome*, six lithographies.

Rembrandt. — *La Ronde de Nuit*, par M. Mouilleron.

Ary Scheffer. — *Calvin*, par M. Charpentier.

Tassaert. — *Tentation de Saint-Antoine*, par M. Gilbert.

Troyon. — *Le Retour à la Ferme*, par M. Soulange-Tessier. — *Pâturage en Normandie*, par M. J. Laurens.

Winterhalter. — *L'Impératrice des Français, entourée des dames de sa cour*. — *Portrait de l'Impératrice de Russie*. — *Portrait de Mme la princesse Woronzoff*, par M. Noël. — *Portrait de la marquise de Latour-Maubourg*, par M. Desmaisons.

Yvon.— *La prise de Malakoff*, par M. Soulange-Teissier.

FIN DU TOME QUATRIÈME

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1859

PREMIÈRE ANNÉE. — TOME QUATRIÈME

TEXTE

1er OCTOBRE. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

C. de Sault..... Christian Rauch..... 5

Léon Lagrange..... Musées de province. — Le Musée de Marseille.... 17

W. Burger ..... Hobrema..... 28

Thomas Arnauldet.... Amateurs français. — Lafont de Saint-Yenne..... 45

Mouvement des Arts et de la Curiosité. Vente des collections de lord Northwick, à Thirlestane House, par M. Ph. Burty. — la Victoire antique de Brescia ; — Concours de l'École des Beaux-Arts ; envois des pensionnaires de l'Académie de Rome. — Livres d'art : Sulla scoperta... dell' odierno sistema di dipingere ad olio, del conte Giovanni Secco-Suardo, par M. Léon Lagrange. — Faits divers..... 52

15 OCTOBRE. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Léon Lagrange..... Musées de province. — Le Musée de Marseille (2e article)..... 65

Adolphe Berty..... Philibert de l'Orme, sa vie et ses œuvres..... 76

Pages.

Ph. Burty..... Des Ventes publiques d'objets d'Art, a Paris et a Londres : Réponse à M. Rene Gersaint..... 92

Thomas Arnauldet.... Estampes satiriques, bouffonnes ou singulières, des XVIIe et XVIIIe siècles (suite et fin)..... 101

Alfred Darcel..... Correspondance de Rouen..... 114

Émile Leclercq..... Correspondance de Bruxelles..... 118

Mouvement des Arts et de la Curiosité.—École des Beaux-Arts. Les Concours. Les envois de Rome, par M. Paul Mantz. — Faits divers..... 121

1er NOVEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Louis de Ronchaud.... Un Épisode de la vie de Phidias : L'Amazone du concours d'Éphèse..... 129

Adolphe Berty..... Philibert de l'Orme, sa vie et ses oeuvres (suite et fin)..... 140

Vallet-Viriville..... Notes pour servir a l'histoire du papier (troisième et dernier article)..... 150

B. Maurice..... Nouvelles Études de perspective, de M. Jules Adhémar..... 167

Paul Mantz. ..... Artistes anglais : Charles Leslie..... 177

Mouvement des Arts et de la Curiosité. Exposition de Marseille, par M. Léon Lagrange; Nouvelles de Florence; Livres d'art; Lettre de M. le baron de Vinck.— Faits divers..... 185

15 NOVEMBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc..... Les Dessins de Raphael..... 193

Albert Jacquemart.... Les Laques : Le Japon va-t-il nous être ouvert?..... 210

Alfred Darcel..... Renaissance de l'Orfévrerie du moyen age..... 224

Alphonse Wyatt..... Marques et Monogrammes de quelques Amateurs célèbres..... 239

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Lettre de la Société des Amis des Arts de Lyon; Polémique au sujet du portrait de Jeanne Darc : lettre de M. Besnard. Livres d'art : Les Saint-Aubin, de MM. de Goncourt, par M. Ph. Burty; le Tombeau de Chilpéric Ier, de M. l'abbé Cochet, par M. V. de V.; Catalogue du musée de Nantes; Principes pour l'Organisation des Bibliothèques, de M. Sobolschikoff. Faits divers, etc..... 243

1er DÉCEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages.

Émile Galichon..... École de Modène, Giovanni Battista del Porto dit le Maître a l'oiseau, peintre et graveur du XVIe siècle..... 257

Albert Jacquemart ... La Porcelaine des Médicis..... 275

Alfred Darcel.. .... La Renaissance de l'Orfévrerie du moyen age (suite et fin)..... 289

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Ventes d'estampes, dessins, curiosités, etc., par M. Ph. Burty. Nécrologie : Ch.-L. Bazin. Curiosités Bibliographiques, par M. Albert de la Fizelière. Livres d'art et publications d'estampes : Les deux Pigeons, de Bénouville, gravés par M. F. Girard; Parallèle des principaux théâtres modernes, par M. de Filippi; Paris qui s'en va, par M. L. Flameng; Album de sujets rustiques, par M. Ch. Jacque. Lettre de Marseille. Faits Divers..... 304

15 DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Henri Delaborde..... Nécrologie : Charles Lenormant..... 321

Édouard Fournier..... Masques et Bouffons de la Comédie italienne..... 327

Alphonse Wyatt..... Le « Libro dei Disegni, » du Vasari..... 339

Herweg..... Correspondance de la Gazette des Beaux-Arts. 352

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente Ch. de F.; vente Alphonse David; ventes de tableaux modernes et de curiosités, par M. Ph. Burty. Livres d'art : Collection de médailles anciennes et de pierres, reproductions photographiques, par M. Ph. B. Faits divers. Bibliographie des ouvrages publiés en France, sur les beaux-arts, pendant l'année 1859. Notice des principales gravures publiées en France pendant l'année 1859..... 355

GRAVURES

1er OCTOBRE. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Statue de Victoire, sculptée par Rauch pour le Walhalla; dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Hotelin..... 5

Statue de Frédéric le Grand, à Berlin, de Rauch; dessinée par M. Rolland, gravée par M. Deschamps..... 9

Figures du soubassement de la statue de Frédéric le Grand, de Rauch; dessin de M. Schlœsser, gravure de M. Hébert..... 13

La Famille de la sainte Vierge, tableau du Pérugin, au musée de Marseille, dessiné par M. Parent, gravé par M. Midderigh..... 21

Paysage de Hobbema, du cabinet de M. Piéron, à Anvers, dessiné par M. Parent, gravé par M. Sargent..... 37

Lafont de Saint-Yenne, d'après une estampe satirique de Caylus, reproduite par M. Flameng, eau-forte tirée hors texte..... 50

La Victoire antique de Brescia, dessinée par M. Parent, gravée par M. Pannemaker..... 59

15 OCTOBRE. — DEUXIÈME LIVRAISON.

La Cueillette des olives, bas-relief de Chardigny (Musée de Marseille); dessiné par M. Parent, gravé par M. Hotelin..... 73

Médaillon de Louis XIV, de Pierre Puget (Musée de Marseille); dessiné par M. Parent, gravé par M. Pannemaker..... 77

Portrait de Philibert De L'Orme, d'après celui qui est dans ses œuvres; dessiné par M. Chevignard, gravé par M. Trichon..... 81

Le corps des graveurs asiniques, estampe satirique du XVIIe siècle; gravure en relief d'après une eau-forte de M. Lemau..... 101

Petite tête de Page, tirée des *Misotechnites aux enfers*, de Cochin; gravée par M. Flameng..... 108

Pages.

Feuille de caricatures représentant quelques anciens pensionnaires de Rome, d'après le recueil de Stouf et Franconville; eau-forte de M. Flameng, tirée hors texte..... 110

Estampe représentant l'arrivée au Louvre d'un tableau satirique de Girodet, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Lacoste..... 111

Estampe satirique représentant l'entrée d'un peintre de l'ancien régime dans l'atelier de David; dessinée par M. Schlœsser, gravée par M. Boetzel..... 113

Bas-relief de M. Falguière, premier grand prix du concours de sculpture de 1859, gravé par M. Pannemaker..... 125

1er NOVEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

L'Amazone du Vatican; dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Morand..... 133

L'Amazone de Crésilas (Musée du Louvre): dessinée par M. Chevignard, gravée par M. Pannemaker..... 137

Vue de la façade extérieure du château d'Anet; dessinée par M. Thiollet, gravée par M. Pannemaker..... 145

Trente-six filigranes de papier de divers siècles, gravés en fac-simile par M. Trichon..... 157 et suiv.

15 NOVEMBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Fac-simile d'une Tête de Femme, tirée des dessins de Raphaël; dessiné par M. Flameng, gravé par M. Pannemaker..... 193

Fac-simile d'un dessin de Raphaël pour la *Déposition de Croix* de la galerie Borghèse; dessiné par M. Lallemand, et gravé par M. Piaud..... 197

Fac-simile d'une Étude de Raphaël pour la figure du Dante dans la fresque du Parnasse; dessiné par M. Schlœsser, et gravé par M. Pannemaker..... 201

Le Massacre des Innocents, fac-simile d'un dessin de Raphaël enfant, (Académie de Venise), par M. J. de Vreede; gravure tirée hors texte..... 202

Étude de Raphaël pour la figure de Sapho dans la fresque du Parnasse (British-Museum); gravure de M. Gaucherel, tirée hors texte..... 206

Modèle d'Orfévrerie moderne imitée du moyen âge: Clochette romane à jour, autels de Bâle et d'Arras; châsses, reliquaires, statuettes, chandeliers et candélabres; dessinés par M. Gaucherel, gravés par M. Mouard..... 224 et suiv.

Marques et Monogrammes de Pierre Zoomer, Baillie, Mariette, et autres amateurs célèbres..... 239

1er DÉCEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages

Saint Sébastien, réduction d'une estampe du Maître à l'oiseau; dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain..... 257

Méléagre et Atalante, réduction en fac-simile d'une estampe non décrite du Maître à l'oiseau: dessinée par M. Ul. Parent, gravée par M. Midderigh..... 265

Casque de la figure de Rome, dans l'œuvre du même maître; cul-de-lampe..... 274

Armes de la maison des Médicis; dessinées d'après le vase appartenant à M. Gustave de Rothschild, gravées par M. Perrichon..... 275

Ornements tirés du même vase; dessinés par M. Jules Jacquemart, gravés par M. Verdeil..... 282 et 283

Marques de la fabrique de porcelaine des Médicis; dessinées et gravées par les mêmes..... 284

Vase tiré de la collection de M. Gustave de Rothschild; gravé par M. Jules Jacquemart; eau-forte tirée hors texte..... 285

Croix, couronnes de lumière, bénitiers, monstrances, calices, ciboires, pyxides, burettes, encensoirs et navettes à encens du moyen âge, du XIIe au XIVe siècle. Vingt-trois modèles dessinés par M. Léon Gaucherel, gravés par M. Mouard..... 289 et suiv.

15 DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Portrait de M. Charles Lenormant, d'après le médaillon de David d'Angers; dessiné par M. Ul. Parent, gravé par M. Pannemaker..... 321

Le Capitan, figure tirée des Masques et Bouffons de M. Maurice Sand; dessinée par M. Flameng, gravée par M. Pannemaker..... 327

L'Arlequine, figure tirée du même ouvrage, dessinée et gravée par les mêmes.... 333

Le Polichinelle de la Comédie; gravure hors texte, par M. Manceau..... 329

La Pêche aux Pierrots vénitiens, cul-de-lampe tiré de l'œuvre de Denon..... 338

Fac-simile d'une des montures du Vasari; divers dessins de Jules Romain sur une même feuille; dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Piaud..... 341

Six médailles, d'après les reproductions photographiques de M. Cadard; dessinées par M. Parent, gravées par M. Perrichon..... 365

FIN DE LA TABLE DU TOME QUATRIÈME.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY